



Fendre la réalité : schizo-réalia

Camille Leboë

► To cite this version:

| Camille Leboë. Fendre la réalité : schizo-réalia. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01073061

HAL Id: dumas-01073061

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01073061>

Submitted on 8 Oct 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Auteur: Camille Leboë
Directeur
de recherche: Michel Sicard**

**Master
Arts de l'image et du vivant**

**Fendre la réalité
Schizo-Réalia**

**Université Paris I Panthéon-Sorbonne
Ufr Arts plastiques et Sciences de l'art**

Université Paris I Panthéon-Sorbonne, UFR Arts plastiques et Sciences de l'art
Directeur de recherche Mr. Michel Sicard

Fendre la réalité

Schizo-Réalia

Edition Personnelle 2014

Master

Camille Leboë

Arts de l'image et du vivant

Avant-Propos:

**Je souhaiterais remercier tout
d'abord le Directeur de mémoire, Mr
Sicard. Ainsi que mes proches qui m'ont permis
d'avoir une analyse sur ces questions en totale
cohérence avec la plupart de mes recherches plastiques. La
rupture est en arts quelque chose qui m'a vite semblé
intéressant. C'est une brèche qui mène à l'ouverture qui fend avec
la réalité en quelque sorte. La question de la dichotomie entre l'art et
la vie. La vie en tant que telle et le moyen d'échapper à la réalité pure et
subjective de chaque être. J'ai manifesté l'envie d'approfondir cette
question au cours de cette recherche théorique. C'est par le biais de
différentes analyses plastiques et théoriques que j'ai mené une enquête sur la
question de la rupture en arts avec la réalité . C'est ce pour quoi l'homme
tend à l'imagination, au besoin de créer, d'inventer en quelque sorte une
réalité subjective, toute autre fondée sur l'impression de l'homme au cours de
son expérimentation de la vie. La partie consciente et inconsciente de
l'homme ainsi que sa réflexion tend à une rupture socioculturelle entre les
individus d'une même civilisation. A l'ère de la mondialisation, l'art reste
une quête du sublime en tant que tel. La philosophie a tenté au fil des
siècles d'exprimer de quoi il s'agissait mais aujourd'hui de nouvelles
connaissances donnant naissance à des sciences humaines telles
que la psychologie ou encore la phénoménologie permettent
la compréhension de l'appréhension de l'homme face au
monde . Donc son combat réside dans l'unité que
le corps forme. Qui constitue l'entité de
l'être. Un miroir brisé, du
multiple au je.**

Table des matières

Introduction	4
I. Etre autre	6
1. L'objet du désir est toujours autre.....	11
A. La découverte comme source du désir	16
B. L'envie comme représentation d'une pulsion de vie	20
C. Passion pulsionnelle.....	24
D. Corps à corps	27
E. Bruler la vie, construire un monde.....	37
2. Le corps est une prison.....	43
A. Représentation et Figuration.....	47
B. Dominer par ses sens	52
C. L'objet corps.....	56
D. Expression corporelle	60
E. L'image corps	64
II. Morceler le visible	71
1. La méditation par ablation.....	75
A. Fendre la vie	79
B. Feindre l'envie	82
C. Réflexion sur l'ablation	85
D. Vivre coupé	89
E. Se substituer au mirage	95
2. Déstructurer pour mieux ériger	98
A. Devenir une identité	101
B. Annihiler les préjugés	106
C. Fonder des codes.....	108
D. Scotomisation enivrante	114
E. Au-delà du trépas	117
Conclusion.....	120
Bibliographie	122
Index	126
Table des illustrations.....	130
Glossaire.....	132

Introduction

Le besoin compulsif pour l'homme d'inventer, d'innover. De créer et de remettre en question sa propre existence et sa manière d'agir au sein de l'espace. Démontre que l'homme a besoin de démembrer ces propres idées afin de pouvoir mettre en œuvre l'expression artistique. Cette dernière forme un moyen de se situer au sein de l'espace et du temps. En effet la chronologie dépasse l'homme et fait de son existence une trace sans fondement. Son corps est décrépitude même, il est soumis au temps qui passe et l'on dit généralement que ce qui distingue l'homme de l'animal est la conscience de sa propre finitude. Force est de constater que chez l'homme on tente de construire quelque chose qui s'effrite tout du long. C'est ce pourquoi je m'interroge sur la question de la fêlure, de la fendaison en art. Cette question de la dichotomie permet par instinct à l'artiste plusieurs points de vue et analyse. Permettant la mise en œuvre de son procédé et de sa démarche. L'artiste justifie alors d'une mise à l'écart de lui même pour permettre la mise en œuvre par une somme de ses actions et de ses choix.

Selon les différentes démarches de l'art en général son but est toujours de fendre la réalité. L'art par diverses manifestations à la capacité de cisailer la société et de marquer l'histoire. C'est une emprunte qui permet la perpétuelle remise en question et la volonté. Tout art rejoint un point de vue, une subjectivité et aujourd'hui le monde image dans lequel on vit est en totale adéquation avec la politique et l'économie de notre état. N'importe quel message en art est dans le fondement politique puisque l'art pose question, émet des possibilités à partir de ce que l'on voit et de ce que l'on conçoit. L'art c'est trancher, trancher dans le vif, trancher dans l'expérience voir au-delà des réalités primaires. Rendre compte de paradoxe et d'énigme. Tenter désespérément de se faire comprendre, sans que cela relève de notre personne de notre identité. L'artiste se substitue à l'art il s'y plie, il est le mouvement de réflexion singulière sur le monde pourtant il fait sens en érigeant une culture commune, un patrimoine primordiale.

Pourquoi faut-il que je sois en un instant ces millions de fragments. Qui non seulement subjuguent mon être et le détermine. Comme si ces quelques sentiments naissant, nourrissent une foi sans précédent. Des sentiments, ces intuitions qui ne suffisent à une détermination. Une définition de mon être peut être alors permet le rassemblement d'une entité compréhensible. Et c'est à cette image rassemblée, contrecollée qui afflige mon état à la face du monde. Et qu'on ne dise de moi un esprit malade, un esprit étrange si tenté que l'ambivalence de mon âme soit ce miroir brisé. Ou chacune des facettes soit illuminée différemment, promptement opposable. Ainsi là où vous voyez la lumière, vous vous imprégnez de l'ombre. Et comme autant d'identité à la fois, autant de soi-même qui ne se connaisse pas. Un soi fatigué, en colère ou au contraire joyeux, guilleret, un soi statique et un soi mobile. Un soi vie et un soi mort. Autant de soi qui se juxtapose et se contredise. Tour à tour et me tourne en dérision à fragmenter ma personne. Comme autant de soi qui ne figure la stabilité du seul, de l'unique qui disparaît alors comme un mensonge. Le mirage d'un tout, trop peu plaisant à être stagnant. Avant toute chose mobile, donc emprunt aux mouvements à l'expression de la vitalité. De la réalisation de sa propre personne.

C'est au fil de ces différentes parties que je vous propose une analyse du champ plastique et de la question de la rupture en particulier au cours de mes différentes recherches. La rupture, la brèche est une nécessité entre la multitude et l'unité. La brèche comme représentation de l'opposition même de la dichotomie et de notre sens de réflexion binaire. Avant toute chose il est question d'une ouverture comme d'une brèche en art. A quoi pourrais je m'attendre de ces petites fêlures, c'est grandes cassures en somme. Qu'est ce que compose la rupture, en quoi est-elle si intrinsèquement liée à la notion de création et comment a-t-on affaire à cette rupture au sein de l'expression artistique ? J'ai relevé au cours de mes différentes analyses toutes ces oppositions qui forment des ruptures nécessaires au besoin de la composition d'une civilisation et d'une société. J'ai pour cela entrepris de diviser mon analyse en deux parties qui me paraissaient nécessairement liées. Tout d'abord le fait d'être autre qui est une des notions de l'art en cela qu'elle transpose le spectateur face à un inconnu, face à un voyage en somme. Et que ce dernier rejoint la notion de désir, l'envie comme stimuli des sens et de la découverte. Puis dans un second temps je me suis intéressé au morcellement même de l'image du monde par la présence de ces représentations plastiques qui tentent d'apporter un point de vue au monde, à la réalité commune. C'est en liant et en rapprochant l'ensemble des dichotomies sur le chemin de ma réflexion que je tenterais d'apporter un regard et une explication théorique sur l'ensemble du besoin d'opposition auquel l'artiste fait face pour se situer au plus proche de son public.

La destruction, la rupture est en art quelque chose qui revient régulièrement sur le devant de la scène ces dernières années. Il me semblait donc intéressant de me pencher sur la question même de son utilité en art et dans la représentation plastique en générale. Notre apprentissage du monde est en totale cohésion avec la pensée scolastique, en effet l'on découvre les choses du monde avec leur opposition, leur antinomie depuis des siècles. Cela suppose que l'art n'est pas loin de cette pratique qui fut la base avant la pensée cartésienne repensé par Descartes. C'est le propre de l'homme que d'ériger chaque chose et en même temps son contraire. Il sera donc question d'altérité et de la mesure que renvoie celle-ci au sein de la représentation plastique pour saisir la portée sociale et psychique de l'altérité sur l'individu et sur la relation érigé entre l'œuvre d'art, l'artiste et les spectateurs. L'altérité vient du latin « alter » qui signifie littéralement comme caractère ce qui est autre métaphysiquement. Il est toujours question de la subtile subjectivité, découvrir c'est découvrir l'autre, le monde, ce qui est au dehors. Comme si l'ensemble de ce qui nous composait était un regard jeté du dehors, du monde en lui-même et de l'environnement contemporain dans lequel on vit. C'est ce perpétuel regard de notre état face au monde qui sculpte en de petite fêlure notre identité, notre subjectivité. Métaphoriquement nous sommes des sculptures mouvantes, mobiles, cisailés, taillés par la vie elle-même. Sans même que l'on puisse l'apercevoir, nous évoluons, vieillissons, la vie nous coupe, le temps nous tiraille. Autant que notre regard qui tend à fendre la vie.

I. Etre autre

Notre subjectivité fait de nous des êtres différents aillant la capacité cognitive de nous distinguer les uns des autres. Cependant la nature témoigne déjà de nous différencier au point de vue physique et psychologique. Notre être est donc hors du champ de nos possibilités. C'est-à-dire que nous ne pouvons choisir réellement qui nous sommes. Notre réflexion, nos actions pré-dictent les êtres que nous allons devenir. Déjà enfant les sujets se distinguent selon par intérêt ou par passion. Déjà certains vont choisir de se lier d'amitié avec tel ou tel autre sujet, ils vont préférer telle ou telle couleur et choisir de jouer à tel ou tel jeu. La personnalité est donc déjà présente, les choix inhérent à notre conception du monde. Déjà enfant le sujet témoigne de ce qu'il préfère sans la moindre raison. Toute raison est juste une forme d'alibi qui permet alors de se donner une justification au choix entamé. Il est donc bien difficile de se construire mais pas de se différencier. La nature le fait à notre place. Nous ne sommes alors qu'un amas de chair jouant à la poupée et qui tour à tour construit une vision du monde. Cette vision est personnelle et subjective, elle ne regarde que notre profonde altercation avec au centre de nos préoccupations, notre présence au sein du monde.

Alors que peut-on entendre par être autre, il s'agit là en effet d'une subtilité introspective. C'est le travail de chaque artiste, de philosophe ou encore de psychologue que de découvrir autrui à partir de fait qu'il soit intentionnel ou encore inconscient. Cette subtilité introspective est une forme de mesure dans lequel le sujet se projette en tant que autrui pour comprendre tous les traits de sa personnalité et de son être. Il s'agit alors d'une forme d'empathie à caractère sociologique, qui par ces mesures peuvent permettre l'entente ou tout du moins la compréhension d'une identité, d'une personnalité. L'empathie permet de se confronter au sentiment que l'on voue à autrui, au sens ou il nous permet une certaine désincarnation, l'abandon de notre propre identité, vécu et existence est nécessaire afin de se situer en tant qu'autre. Il s'agit alors d'une désincarnation personnelle qui pour se faire se confronte à l'empathie. L'empathie est « *une faculté intuitive de se mettre à la place d'autrui, qui repose sur la capacité de partager et même d'éprouver les sentiments de l'autre.* »¹.

Cela procède d'une forme de personnification, car l'on peut être empathique de autrui mais tout autant de n'importe quelle forme du vivant. Il s'agit alors d'une forme d'investigation ou la quête de satiété est sans fin, en termes de sensations. L'on parle généralement d'investigation pour des domaines criminels ou encore des investigations scientifiques mais ce terme parait moins adapté à une quête humaine empathique. Pourtant il s'agit bien en art d'une forme d'investigation comme une enquête sur le social, le vivant et l'humanitaire. Car si le premier but de l'art est de rendre conte de l'existence cela n'en reste pas moins une étude quasi sociologique. Ou l'archivage, la cohésion de groupe par divers groupes communautaires est établie par différents courants artistiques. Et si à plus grande échelle l'aspect communautaire est prit en compte, à plus petite échelle, l'atelier est bien la place ou se

¹ Michel Guillemot & Bethsabée Blumel, *Petit Larousse de la psychologie*, Notion d'empathie, Edition Larousse, 2005, p.722

rassemble medium œuvre et artiste. C'est un lieu de rencontre en soi entre la matérialité et l'aspect théorique et théologique en tant que dogme, du besoin primaire pour l'artiste d'œuvrer. L'atelier forme un tout et ne saurait se dissocier de l'un ou de l'autre des aspects cités.

Cependant l'artiste a pour se faire besoin de se dissocier en quelque sorte. Je reviens donc sur l'aspect de la désincarnation comme procédé apte à l'ouvrage. Le terme de dissociation vient du latin « *dissociare* »¹ qui signifie séparer. Il s'agit donc d'une mise à l'écart de son propre sujet, de sa personnalité, son existence ou encore de son vécu afin de pouvoir, voir, comprendre et expliciter ce qui nous dépasse, ce qui est hors de notre portée. Il s'agit donc d'un acte scindé. L'on rompt contact avec l'expérience pour en acquérir de nouvelles et ceci peut se faire en mettant à l'écart une forme d'investigation personnelle. C'est se confiner en des moyens primaires, des gestes qui coup par coup permettent la production nécessaire à l'ouvrage. Notre capacité à raisonner se voit ainsi mise à l'écart, le temps de l'action en nécessite l'usage. En général on utilise le terme de transe comme état de projection ou l'artiste est en pleine productivité. Hors, il y a mon avis un mauvais usage de ce terme pour décrire l'état en question ou l'artiste se voit contraint d'abandonner une part de son identité et de son être le constituant pour permettre l'exécution de son action. Il met ainsi de côté sa vie entre guillemet en quelque sorte. Ce terme de transe est alors là pour mystifier ce qui ne l'est point, il enjolive l'artiste comme une sorte de chamane. Je pense qu'il faut exorciser ce terme en de pareil usage. Car l'artiste est rien de moins qu'un tout entre un créatif, un philosophe et un sociologue. La transe appartient aux catégories de l'ésotérisme et du chamanisme, c'est un terme mystique qui a tendance à glorifier et à diviniser le charlatan qui en fait l'usage.

La désincarnation procède d'une mise à l'épreuve du sujet par lui-même en abandonnant sa sphère identitaire et personnifiante. La signification de se désincarner est « *de se détacher de la réalité, de la condition humaine.* »² Il y a donc une mise à l'écart de la sphère identitaire au besoin de fonder et de créer de nouvelles normes en adéquation ou en total discordance avec le sujet lui-même. Afin d'être au plus proche de la spontanéité et de privilégier la conception de l'œuvre au détriment de la vie même de l'artiste. En abandonnant l'intérêt nombriliste du sujet pour lui-même, il confère un intérêt général à ce qu'il confère, à ce qu'il produit. Et permet ainsi d'entraver sa vie au moyen de brèches qui sont significatives aux artefacts conditionnés pour être perçu et compris de tous. Les notions d'abandon et de partage sont donc indissociables au besoin d'expression artistique. Pour créer il faut alors s'oublier et pour partager il faut alors sans cesse renaître. Mythologiquement il y a un parallèle à faire avec le phœnix. Pour restituer un caractère primaire au sens de notre œuvre il faut se réinventer, renaître de ses cendres en somme. Pour perpétuellement être au plus proche de l'artefact, il faut se renouveler et pour se faire il faut oublier sa propre vie sa propre existence en faveur de l'art. Etre autre permet ainsi la concentration à la conception de l'œuvre. L'ambivalence d'être plusieurs est souvent perçue chez les créateurs par des moyens d'hétéronymie souvent employé. C'est un moyen d'investigation inépuisable. Une forme de suprématie en somme.

¹ J. Dubois H. Mitterrand & A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique*, Edition Larousse, Paris, 2007, p.244

² I. Jeuge-Maynard, *Dictionnaire Le petit Larousse illustré*, Edition Larousse, Paris, 2007, p.355

Il est aussi question d'envisager un point de vue différent, hétéroclite afin de substituer sa pensée et son point de vue primaire. En effet en mettant de côté son avis subjectif et nécessairement personnel, le sujet marque un intérêt qui devient alors général. Cela permet de regrouper par une nouvelle dissociation cognitive une nouvelle forme d'investigation. Dans lequel le sujet peut toucher une nouvelle catégorie de personne. Il crée ainsi un nouvel intérêt commun en se substituant en tant que autre. Il y a un trait de caractère lié à l'universel qui rejoint le fait d'être autre et par l'universalité il y a l'attrait pour la démesure. La démesure est relative à la question du sublime qui compose une forte notion dans chaque courant artistique. C'est généralement ce qui est perçu comme bien trop mais en philosophie de l'esthétique, le caractère du sublime tend à surpasser le beau par une transcendance de ce dernier. Il y a avec cette notion une suprématie et un sentiment d'inaccessibilité. Qui tend à rendre compte au spectateur de fort sentiment qu'il soit lié au dégoût ou à l'attrait. Il y a donc bien un lien entre l'autre et la notion du sublime.

Le caractère anthropologique de la transcendance. Quoi de mieux que l'attrait pour archiver les passions du monde. En effet depuis l'origine du monde l'homme n'a eu de cesse de porter un regard sur celui-ci et de créer afin de prodiguer le regard d'une époque qui se voit confiné en une matérialité, un artefact en somme. La mise à l'écart de l'attrait utilitaire de ces artefacts fait partie intégrante de la conception de la transcendance. Puisqu'elle puise sa puissance de cette non-utilité. L'objet devient œuvre lorsqu'il perd son statut légitime à la nécessité, au besoin qu'il soit primaire, secondaire ou tertiaire. Il y a une forme de témérité dans l'inutile. Une sorte de courage par l'aspect d'inaccessibilité que cela procure. C'est une sorte de mise à l'épreuve du sujet qui hors du fait de nuire à lui-même rend compte tout-en en attendant aucun usage. Ceci est fondé sur la témérité, le courage et la valorisation de ces sens au détriment d'un considérable don de son temps et de son énergie. La persévérance rentre aussi en ligne de mire puisqu'elle rend compte d'une foi invraisemblable envers l'homo-sapiens. L'on pourrait croire que les premières marques d'expression artistique dans les grottes de Lascaux pouvaient tendre à parer contre l'oubli. Mais les dessins d'animaux prouvent alors que la profonde nature de l'homme est d'observer ce qui le dépasse et donc ce qui l'entoure. Et nous ne pouvons qu'être en quête d'une compréhension du monde par l'autre. Ce qui se trouve devant nos yeux. Kant explicite le principe de sens commun dans son ouvrage Critique de la faculté de juger. Dans l'analytique du beau Kant figure un fondement quand au sens commun, il questionne alors par un discours rhétorique « *Peut-on avec quelque fondement présupposer un sens commun ? Des connaissances et des jugements doivent pouvoir être communiqué universellement, ainsi que la conviction qui les accompagne sinon il n'y aurait pas d'accord entre eux et leur objet ; connaissance et jugement ne sauraient dans leur ensemble qu'un simple jeu subjectif des facultés représentatives, comme le veut précisément le scepticisme.* »¹ Kant figure alors la portée sociale du besoin du sens commun en la mettant en lien avec la notion de norme de goût. Ceci permet de faire lien avec le réel besoin de la compréhension et de l'interprétation de l'autre pour saisir l'universalité.

¹ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduit et introduit par Alexis Philonenko (1790), Edition Librairie philosophique J.vrin, Paris, 1993, p.109

Trois auteurs m'interpellent concernant la réflexion sur l'autre. Tout d'abord l'idéologie du personnalisme d'Emmanuel Mounier qui rend compte de l'intérêt du personnalisme communautaire selon laquelle la morale prédomine l'intérêt et l'on ne peut envisager une action dans la mesure de l'irrespect de la personne humaine. Je cite « *Lorsque la communication se relâche ou se corrompt, je me perds profondément moi-même : toutes les folies sont un échec du rapport avec autrui – alter devient alienus, je deviens, à mon tour, étranger à moi-même, aliéné* »¹. Ici E. Mounier explicite l'intérêt d'une action juste pour autrui dans la mesure où elle si elle concerne autrui elle nous concerne tout autant. Que c'est dans une mesure commune que naissent les moyens communs en somme. Toute injustice est affront envers soi même et c'est dans la déperdition de l'autre que le sujet se perd lui aussi. Le sujet traite l'autre comme il se traite lui-même, et par delà le sujet devient autre par force d'empathie. Il est autre pour lui-même dans le cas où il ne conçoit pas l'autre comme lui. Ainsi dans tous les cas le sujet est autre par mesure d'interprétation ou par aliénation. Le second auteur est Sartre qui définit le rôle profondément humaniste du rapport à l'autre. Je cite « *Par le je pense, contrairement à la philosophie de Descartes, contrairement à la philosophie de Kant, nous nous atteignons nous même en face de l'autre, et l'autre est aussi certain pour nous que nous-mêmes. ... Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi. ... Ainsi, découvrons-nous tout de suite un monde que nous appellerons intersubjectivité, et c'est dans ce monde que l'homme décide ce qu'il est et ce que sont les autres.* »². Ainsi Sartre démontre l'intérêt commun d'un rapport à l'autre et la nécessité d'une intersubjectivité ce sans quoi le sujet se perd lui-même et devient autre à partir du moment où il échange, il devient autre pour lui-même. Le troisième auteur est Heidegger qui fait une synthèse entre soi même et l'autre en générale. Je cite « *Chacun est l'autre et personne n'est soi-même. Le « on », qui répond à la question de savoir qui est l'être-là, quotidien, n'est personne. A ce « personne », l'être-là, mêlé à la foule, s'est toujours-déjà abandonné.* »³ Heidegger explicite l'usage du on qui mêle justement le sujet personnel à la masse d'autrui. Et qui dans ce fondement interpelle la prédisposition aux autres d'être soi et à soi même d'être autrui pour et par soi même.

¹ Emmanuel Mounier, *Le personnalisme*, Edition P.U.F., Paris, 1949, p.39

² Jean Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Edition Nagel, Paris, 1945, p.65 à 67

³ Martin Heidegger, *L'Etre et le Temps*, traduit par Boehm-De Waellhens, Edition Gallimard, (1927), Paris, 1964, p.160

I. Etre autre

Ce projet sait instaurer dans le cadre de la photographie numérique afin de procéder à plusieurs prises de vue. La pause lente a été utilisée avec un effet de flou. Ces visages sont dans une mutation créée par le mouvement de la prise photographique. Les couleurs sont vives et éclatantes, avec la présence d'un fort contraste. Différent point de prise de vue pour la prise de photographie de visage qui paraissent alors comme une multitude d'identité possible. Les visages personnifient ces étranges autoportraits qui disparaissent dans la lumière lactée par un étrange blanc.

Ces écrans carrés font penser à des images de téléviseur, les flous sont linéaires les orbites des yeux présents sur toutes les photos, les spectateurs sont acteurs de la mise en scène de ces photographies. Comme perdu dans le blanc de la feuille noyée dans des bains lactés avec cette couleur blanche. Ces visages comme des entités spectrales, le flou empêche le saisissement du visage et donc de l'identité en tant qu'elle. Ce sont comme des êtres subalternes. La question de la présence rentre donc en jeu au cours de cette série photographique de 15 photographies.

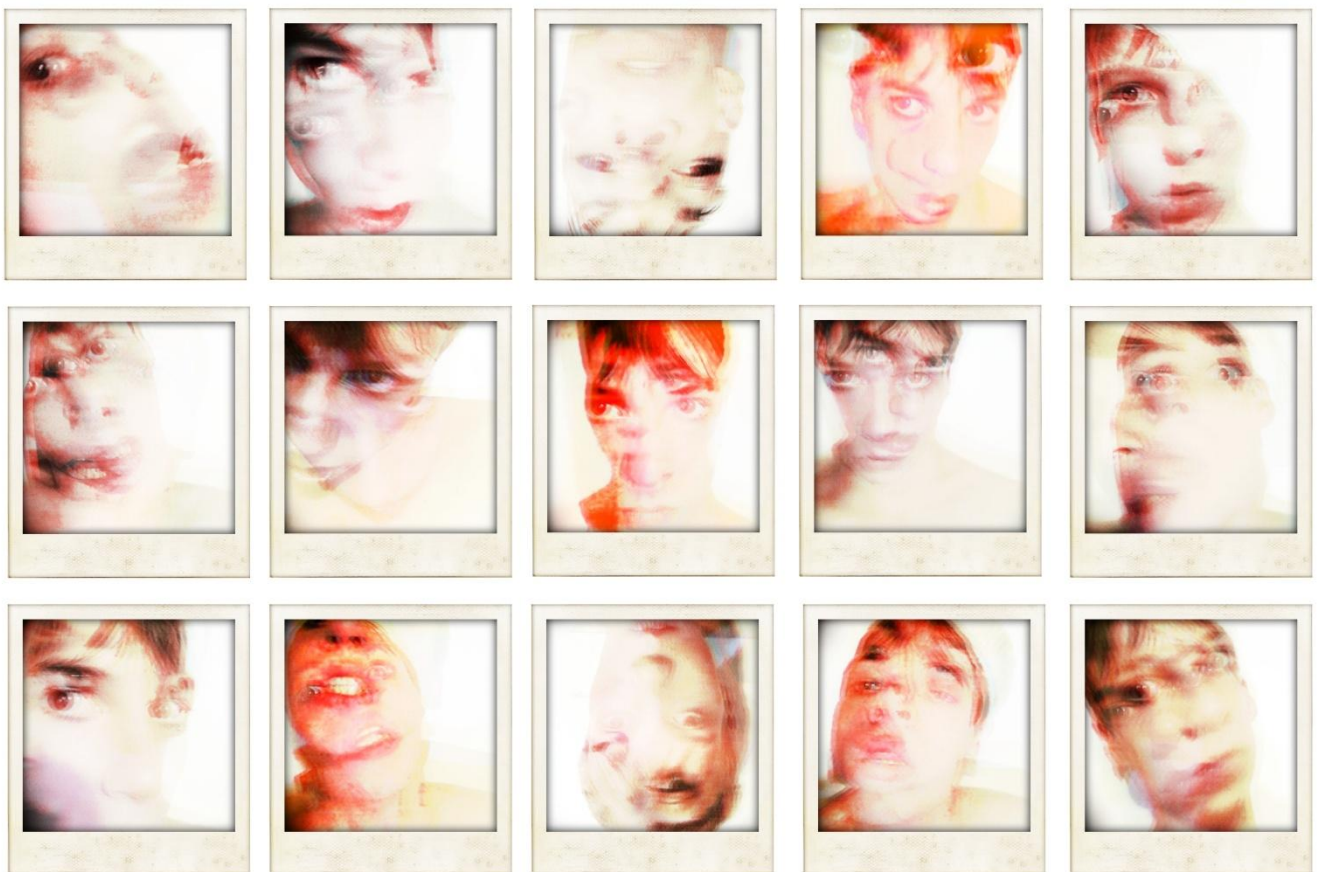


Figure 1: Photographie numérique, Projet Etre Autre, Camille Leboë

1. L'objet du désir est toujours autre

Le désir est la principale force de la volonté. Celle qui nous pousse à agir et à résister, à ce débattre contre cette forme de lassitude souvent due à la chronologie, à la répétition, au quotidien. Le désir pour autrui, le désir d'être autre sont des réflexions nécessaires au besoin de parer à notre finitude, à notre condition humaine. C'est une forme de voyage qui nous permet à toujours vouloir désirer autre chose ou autrui. C'est désirer plus que cette simple condition dont nous connaissons les misérables fins. C'est le propre de l'homme que de toujours désirer plus, il y a une forme de dépassement personnel qui nous y contraint. En effet nous vivons dans une société qui nous pousse à la compétition et à la mégalomanie. C'est presque de l'ordre de la démagogie, la politique use de cette compétition et abuse des moyens culturels dont elle dispose pour régner dans un monde où les sujets se divisent eux mêmes et seule la réussite et la mégalomanie règnent. L'individualisme et le subjectivisme accentuent cet effet de division et de compétition. Le partage qui est la base de toute chose en art devient alors mystique dans une société où l'égoïsme est de mise. Mais l'expression artistique fait de moins en moins exception à cette règle, elle devient moule même d'une marginalisation qui perd tout son sens. La différence n'est plus une valeur sûre en art elle devient une norme parmi tant d'autre. Du coup nous ne pouvons plus distinguer la différence comme thème et comme sujet primaire à la source d'inspiration de l'expression artistique. Mais le terme de l'autre devient alors une valeur beaucoup plus confiante. C'est un moyen d'investigation qui laisse une grande marge de possibilité. Le désir est fondateur de l'ensemble du moteur de notre société. C'est ce qui motive et ce qui excite les ébats d'une civilisation bien trop encadrée et accoutumée.

L'autre est l'immatérialité même mais cette immatérialité est souvent représentée comme objet qu'il soit induit ou non qu'il forme un corps ou non. L'on pense toujours que si nous sommes comme cela c'est par finalité induite mais nous pouvons toujours citer des causes et des raisons au fait de l'autre en général. L'autre est une somme et une adéquation parfaite selon notre regard. Il découle du fait de nos préjugés et de nos expérimentations de la vie. Mais cette confusion entre soi même et autrui mène à penser que n'importe quel sujet reste insatisfait de son fondement. Il ne peut interpréter l'autre que par des manières et des comportements mais cela ne le conduit pas à une reconnaissance bien trop fondée sur l'apparat en général. Selon l'expression l'herbe est toujours plus verte ailleurs, il est certain que la dimension de l'affabulation sur autrui est une forme de déification, selon laquelle les sens ont l'air d'être plus accrus, la mémoire y est plus rebondissante et le raisonnement y est plus majestueux. Mais c'est le recul et la distance qui permet cette fausse analyse d'autrui. Cependant le désir exerce des possibilités et éventualités souvent imaginée et affabulée. C'est ce qui permet l'entretien d'un imaginaire et d'une volonté distincte de l'individualité du sujet. Il y a presque toujours recours à la non satisfaction personnelle au besoin de chercher ailleurs ou dans des valeurs souvent étrangères. Pour satisfaire le sujet l'introspection est une limite à elle seule, elle dépasse notre entendement par le caractère de la subdivision du sujet. En effet selon la « seconde topique »¹ de Freud qui explicite l'appareil psychique selon trois

¹ Sigmund Freud, *Le Moi et le Ça*, Edition Payot, (1923), coll. "Petite Bibliothèque Payot", Paris, 2010

instances qu'il décrit comme le ça, le moi et le surmoi. Le moi est alors la représentation de la conscience comme réalité extérieure. Il représente le siège de l'identité personnelle, son rôle est de concilier le ça et le surmoi ainsi que la morale extérieure. Le ça représente le réservoir pulsionnel et libidinal qui fondé dans l'inconscient, comme toute pulsion, il régit l'instinct de conservation du sujet. Le surmoi est formé par l'intériorisation de l'ensemble de l'existence comme l'interdit véhiculé par la société, par notre éducation. Ce dernier est hérité par le complexe d'Oedipe. Les parents véhiculent dès l'enfance de leur progéniture une certaine idéalisation de celle-ci. Cela va former le surmoi d'une identité qui se vivra alors comme défaillante vis-à-vis de l'image qu'elle procurait à la source. L'on tend généralement à une idéalisation donc d'autrui qui vise à une constante comparaison du sujet envers ce qui est en face. Et c'est souvent ce qui est inaccessible et peu permmissible qui procure d'avantage de désir. Car c'est dans la combattivité que le processus du désir tient sa force. En effet notre désir excède notre puissance. C'est-à-dire que la volonté et les moyens de contribution ne peuvent suffire à réaliser ce que notre désir témoigne. Il y a quelque chose de l'ordre de l'arrogance, ou le désir surpasse notre être. L'on désire ce qui est hors d'atteinte et ce qui est peu possible.

Le rôle d'adulation et d'idolâtrie. Le rôle majeur de l'art a pendant longtemps été de représenter les icones et les fictions religieuses. Qu'il s'agisse de religion monothéiste ou polythéiste, l'art a joué un rôle majeur pour permettre au fidèle une certaine représentation de leur mythe et de leur croyance. Que cela soit par le biais de la représentation figurative, le choix des couleurs et la mise en scène. Le culte et le symbolisme sont des thèmes récurrents en arts et sont porteurs de désir au fidèle croyant. Ils se laissent guider par l'apparat de la représentation figurative pour accéder au suprême désir de la vie éternelle dans l'au-delà. C'est une quête qui paraît insensée par le concept d'athéologie prédominant ce dernier siècle. Mais ce fut pendant longtemps une norme ou chacun trouvait alors un moyen de parer à sa finitude personnelle. Il me semble intéressant de rapprocher deux concepts qui ont l'air de s'opposer à première vue. Car le désir est souvent vu comme un outrage et une débauche même au sens de ces cultes. Et dans le fondement il y a cette même quête spirituelle du renouveau et du besoin inéluctable de croire en l'insensé. C'est souvent ce qui oppose deux parties qui en cherchant un plus loin les rapproche. Il y a une forme d'ironie dichotomique à ce sens. L'être est un paradigme même en quête de vérité absolue inexistante. Il semble donc tout à fait logique que le désir soit une manière féconde d'approcher au mieux cette quête de la vérité par des moyens d'introspection et d'imagination. Nous sommes enclins à des sentiments naissant dans un perpétuel présent inaltérable. Soumis au temps et à la jouissance que le désir procrée comme sens d'invincibilité.

Le désir est jouissance, fécondité et surpassement de ses propres sens. Quoi de mieux que l'individu autre pour interpréter un nouveau point de vue. Et ce point de vue est parfois en désaccord avec le notre mais notre instinct de conservation nous fait trouver chez autrui une compagnie de complétude au sens de notre existence. L'être humain a pu conserver son espèce par des relations familiales de coordination. La culture au sens large est une représentation globale du fait de vivre en communauté. Ces liens marquent l'histoire et font figure de tissus fondateurs de courants artistiques et de styles aussi diversifiés que différents.

Notre comportement sociétal tend à laisser une majeure partie d'existence en faveur et au contact d'autrui. C'est un terrain propice de désir. Par le désir des notions identitaires et de genre fragmentent et taillent la société. Elle permet par ce biais des soudures et des liens qui engendreront ainsi des liens qui permettront le maintien de plusieurs générations. C'est ce qui à grande échelle fragmente l'histoire mais c'est aussi ce qui la permet. Ces liens nous distinguent et nous relient ainsi les uns aux autres. Ces courants d'expression artistique font lien dès lors que l'humanité est en continu surpassement personnel. Les œuvres et les chefs d'œuvre vivent au contact du public. L'histoire prend ce même penchant puisque il tend à une corrélation et au devoir de mémoire. La mémoire catégorise les générations et marque l'évolution du temps et de l'espèce. C'est par ce biais d'expérimentation de la vie que l'artiste mène une quête spirituelle sur le fondement même de ce qui nous anime. Car le désir est enclin à nos passions. Ce qui nous anime est le fondement même de la motivation du vivre ensemble.

Désir et bonheur sont indissociables puisque l'un est le mirage de l'autre. En effet le désir est la forme la plus absolue du bonheur. C'est ce qui permet le bonheur en soi puisqu'elle fait intervenir une imagination complètement introspective et permet la visualisation du corps et de son interaction dans l'espace. Le désir est ce qui guide et ce qui anime le corps par le mouvement et la motivation le permettant. Le désir est un rouage nécessaire pour obtenir l'accès vers le bonheur, c'est un présage en fait. Une forme matérialisée d'atteindre des moments qui permettent de véhiculer l'image que l'on se fait du bonheur. Cette quête est éphémère. Et ne fige pas le désir de sorte que le sujet n'est jamais totalement présent. Il a été, il sera et il n'est que momentanément. Dans cette perte de la chronologie l'identité ne peut se rattacher à aucun des facteurs extérieurs comme quête d'une représentation fictive agréable. L'autre représente l'inéluctable réalité de sa finitude. Et par ce fait l'homme tire son bonheur d'une imagination qui rallie l'ordre de la cognition et la passion face à la raison.

Quête d'une satisfaction partielle. La satisfaction partielle émane dès lors que le désir est comblé alors ce dernier cesse d'exister. C'est la tragique intervention de la réalité. Celle qui nous pousse à vivre par nécessité sophiste de la contingence. Les besoins primaires priment sur le corps et affaire l'esprit à satisfaire ces plus bas instincts. Ceux-ci ne sont que des besoins élémentaires et donc non satisfaisant puisqu'ils ne procèdent et n'entretiennent pas l'imagination de l'homme. Ceux-ci le rend élémentaire et donc envisageable. Dès lors qu'un désir est envisageable facilement il cesse alors d'être désir. Si le désir est autre il permet un maintien nécessaire et satisfaisant de la vision. Le désir émoustille nos sens et les rendant plus accrus en une qualité satisfaisante tant au point sensoriel et identitaire. Car ceux-ci nous distinguent et nous conçoivent. L'être humain est une identité en perpétuelle évolution qui se fait en toute hâte au gré des rencontres et des goûts vers lesquels le sujet entretient une passion.

Le désir comme dynamique de la béatitude. C'est le moteur de la motivation qui régit le mouvement et la cohésion intersubjective. L'homme est un philosophe par philanthropie. Selon Pascal «*Tout le malheur de l'homme vient d'une seule chose qui est de ne pas savoir rester*

seul dans une chambre »¹. Le désir participe à l'épanouissement et à la construction identitaire du sujet. Ce dernier se voit ainsi induit par un cheminement inhérent au bonheur, à la représentation d'une quête désirable. Il ne se suffit pas de sa misérable finitude.

Désir et motivation. La satisfaction de nos désirs naissants est un pilier ayant la capacité de nous projeter vers l'avant. Cependant si le désir se voit sustenter à la moindre motivation cela entrave notre capacité cognitive à vouloir réaliser et obtenir toujours plus. Je m'explique, le désir ne doit pas être enclin à la résilience. Selon Rousseau, je cite « *Malheur à qui n'a plus rien à désirer ! Il perd pour ainsi dire tout ce qu'il possède.* »². Rousseau explicite le besoin et la capacité imaginative de l'homme quand au processus du désir. Par le désir l'homme met un moyen d'action élémentaire et suffisamment imaginatif pour mettre en œuvre le champ d'action désiré. C'est le moteur de la motivation puisque cela entraîne le mouvement et donc l'établissement du désir. La force du désir provient à la nécessité pour l'homme de se libérer et d'élargir un certain champ d'action. L'homme à lui même ses propres limites et ces propres intentions c'est ainsi qu'il projette son individualité au sein de l'espace temps afin d'établir un certain ordre d'idée qui par le désir le mène à une quête perpétuelle de soi même. L'homme est profondément isolé et c'est en se regroupant autour d'une culture, d'artefacts qu'il éveille la capacité de ces sens, ainsi que l'imagination nécessaire quand au fondement de sa production chimérique. La conscience et la part d'inconscient chez l'homme fondent comme deux champs d'actions fusionnées et ces réalités cognitives vécues par le corps ont un besoin d'expression. Tout comme le rêve à sa part d'extériorisation de la conscience et de l'inconscience. Le rêve est un fidèle système de production délirant à la mise en éveil de ces intentions ou de sa réflexion sur des sujets. Le désir est donc enclin à ce système de production signifiante.

¹ Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Gallimard (édition de Michel Le Guern), coll. Folio classique, fragment 126, (1669) 1977, p. 118

² Jean Jacques rousseau, *La Nouvelle Heloise*, Edition Marc-Michel Rey, Amsterdam, 1761

L'objet du désir pour l'autre est une fuite en avant, toute de gond, un bondissement dans le temps vers l'avant vers l'inconnue ce que je ne saurais être..



Figure 2 : Peinture à l'huile, Projet Portrait, Camille Leboë

A. La découverte comme source du désir

Le voyage, la découverte ont poussé bons nombres d'explorateurs à découvrir le monde, à explorer des contrées lointaines et à mettre en cartographie l'espace dans lequel l'être vit. Aujourd'hui la localisation de l'homme sur la planète excède le monde et les explorations ont été menées en dehors du système solaire. De la découverte du monde et de sa représentation autour du système solaire. L'homme s'est empressé de restituer une cartographie du monde dans lequel il vit. Il établit un quadrillage pour savoir situer son corps dans l'espace et se localise. En localisant ces espaces et ces zones géographiques l'homme entreprend d'organiser le monde dans lequel il vit en recensant tous les déplacements nécessaires au flux. Par archivage et par mémoire l'homme utilise la localisation afin d'entreprendre un recensement des contrées explorées. Il sectionne ainsi les contrées et les met en lien avec les flux migratoires des individus. L'histoire archive ces données et font l'ancrage de l'origine de l'individu. L'enjeu culturel du voyage trouve donc sa source dans l'itinérance et de l'habitude pour l'homme d'explorer ces différentes cultures, de ces différentes civilisations. Le voyage devient donc une habitude, l'homme sédentaire à lui-même recourt à l'exode et c'est en parcourant le monde que l'être se constitue une culture relative à ses passions et à ces centres d'intérêts.

Le désir perte ou découverte de soi même. Car en découvrant ces sens et ces désirs cachés, l'homme se formalise peut être un peu trop sur des désirs généralisés. Le bonheur devient alors une image véhiculée et porteuse de sens. La matérialisation et la surabondance de la consommation usent de stratégies marketings et publicitaires pour faire une forme de propagande du désir. L'image est aujourd'hui porteuse de sens, elle véhicule un potentiel de communication visuelle mais pas seulement elle permet aussi l'optimisation d'une pensée générale et abrutissante. Poussant les individus à la consommation et par la surenchère d'élément esthétisant visant un objet. Or le désir n'est pas relatif à la consommation ou la marchandisation. Il reste enclin à des sentiments de communication et de relations qui animent l'individu. La culture commerciale est une culture de propagande commerciale, elle vise avant tout à un intérêt économique, elle obtient en échange un gain considérable et crée du besoin, donc les individus se formalisent. Les destinations en vogue sont un bon exemple dans ce cas, les paysages et la représentation imagée de lieu fictif et de mise en scène se côtoie et fonctionne auprès du public. Elle tend à enjoliver et à médiatiser un fait réel. Elle se détache de l'élément naturel et l'optimise dans le but de vendre un billet, un voyage, une excursion. Elle rend compte d'un déplacement comme d'une destination rêvée. La découverte est donc la source du désir en cela qu'elle use de cette mise en scène adulée, imaginée, qu'elle forme la source d'inspiration du désir. Cette communication basée sur la découverte est utilisée en termes de publicité et d'esthétique du marketing.

En art la découverte est toute autre. L'artiste découvre lui-même ce qu'il conçoit sous ces yeux. L'homme en art est vraiment à considérer comme l'homme de lettre. L'image demande une lecture analytique, tout comme le livre. Qu'il soit romancé, imaginé ou encore véridique. Le texte vise à un but d'analyse, il rend compte d'un fait ou d'une histoire, il explicite un message et une idée majeure. L'expression artistique est à l'image ce que le texte est en lettre. La relation épistolaire est un besoin fondé sur l'échange et la communication. Toute langue relève d'une communication orale, hors, l'être humain possède cinq sens qui lui font contribuer à cette forme d'échange. Nos cinq sens permettent l'établissement d'un échange et d'un dialogue. La culture a elle seule constitue un dialogue basé sur l'échange de fait et de marque qui forme une empreinte de l'histoire et donc du patrimoine.

La découverte du perceptible. L'homme et sa condition humaine sont soumis et régis par les perceptions de son être et de son corps. La retranscription des sens au travers de la création plastique fait état de la perception d'une condition humaine. En effet, les choix de l'artiste et les médiums

utilisés sont retravaillés afin de composer sur un fait, celle de la perception humaine. L'humanité étant subjective, l'artiste doit donc utiliser un rapport cohérent afin d'établir des faits sur l'état du monde. Les choix et attraites de l'artiste sont donc basés sur la subjectivité, sa vie enrichit son œuvre puisqu'il n'y a de possibilité que dans ce qui peut être préétablie selon une existence vécue. L'artiste se construit et se conçoit d'après sa vie ; ce qui l'alimente n'est autre que son quotidien et l'angoisse permanente de sa liberté et de sa finalité au sein du monde. Pour palier à sa finalité, l'homme doit garder trace d'une époque, de faits et l'histoire n'est-elle pas composée que de cultures. Afin de pouvoir retracer quelque civilisation, la culture, l'œuvre d'art est la meilleure des traces. On pourra alors parler de civilisation et de la condition de cette civilisation dans l'histoire, dans la temporalité que l'homme s'est fixé. C'est bien parce que toute existence est éphémère que l'humanité conçoit cette temporalité afin de substituer à son espèce, de rendre hommage à l'histoire de l'humanité en somme. L'expression artistique est la trace de tout ce qui marque l'humanité, de tout ce qui la construit et permet d'établir une communication plastique intemporelle qui désigne les perceptions de l'artiste lors de la conception de l'œuvre. L'œuvre constitue ainsi la trace des perceptions qui font telle condition humaine à telle époque de l'histoire de l'humanité.

La mémoire sensorielle est la structure qui garde quelques millisecondes l'information sensorielle, qu'elle soit picturale, sonore, odorante. Celle-ci nous atteint la plupart du temps au niveau de notre inconscient. L'artiste doit donc traduire l'information sensorielle par l'expression plastique afin de relater et d'exprimer son sentiment sur tel ou tel sujet. L'artiste s'exprime donc et c'est cette expression qui fait l'état de la condition humaine. Prenons l'exemple du voyage, dans le cadre d'un voyage la mémoire constitue un rôle essentiel. En effet le voyage est la constitution du déplacement, il s'apparente à un changement de localisation dans l'espace et dans une temporalité. Seule la mémoire de l'homme permet de pouvoir se situer, se localiser à différentes époques vécues. Il s'agit là de la mémoire cartographique. A contrario, le poisson rouge qui se déplace au sein de son bocal ou au sein d'une rivière ne pourra pas savoir où il se situe dans le passé et où il se situera dans le futur. Puisque la mémoire est la volonté de l'homme d'archiver ce qui est vécu. L'homme se construit ainsi aux cours de ses différentes expérimentations, le voyage et la découverte permettent de se constituer consciemment un archivage des sens dans différents lieux et différents espaces, et, inconsciemment, il se fait l'archivage des différents souvenirs qu'il a extrait de ses voyages.

La constante transition de l'homme pour subvenir à ses besoins et la sauvegarde de l'espèce créent le besoin du voyage en conflit avec la base de sédentarisation de la société. La sédentarisation s'est installée il y a 10 000 ans, en période néolithique, en rapport à une baisse du besoin de chasser, de cueillir pour subvenir à ces besoins afin d'adopter l'agriculture et l'élevage comme modèle de subsistance. L'homme contraint par la sédentarisation de la société constitue dans le voyage à l'attrait primaire de l'homme pour le nomadisme. Le nomadisme est un mode de vie caractérisé par le déplacement et c'est la quête de nourriture qui motive les déplacements des hommes à l'ère Paléolithique. L'homme se constitue aux cours de ses rencontres, de ses voyages au sein du monde, il s'adapte et s'organise face aux contraintes climatiques que lui réserve la nature. Ces modes d'organisation permettent l'établissement de la société et de la vie en collectivité. C'est grâce à ses moyens d'expression qu'il permet d'établir un mode d'organisation et constitue une civilisation. L'expression est le moyen le plus primaire à l'homme lui permettant de se rassembler et de constituer une humanité. L'expression est la somme d'une communication d'échange, qu'elle soit écrite ou parlée. La découverte est un instinct primaire de substitution au désir. L'homme se regroupe pour des besoins nécessaires et la volonté de promiscuité.

Nécessité de l'appréhension. Comme le moyen le plus sommaire de saisir le désir naissant. Par l'appréhension règne une volonté de comprendre. Cela relève de la compréhension et du saisissement.

de l'évolution dont l'homme ne peut seul tenir rigueur. En effet notre sédentarisation anime chez nous une passion commune basée sur le partage et l'échange. Autrui est la base du fondement du sujet. Puisque le sujet ne peut traiter tout autre comme lui car il ne peut prendre en compte la conscience de l'autre. En effet le sujet se voit régit par la primauté du corps sur l'esprit dans sa vision sommaire. Mais la perception fait état d'une conscience des sens perçus. Et chaque sujet constitue une intellectuel narrative. L'intersubjectivité permet la compréhension et la distanciation du sujet pour lui-même par la compréhension d'autre sujet et de la représentation du sujet à autrui.

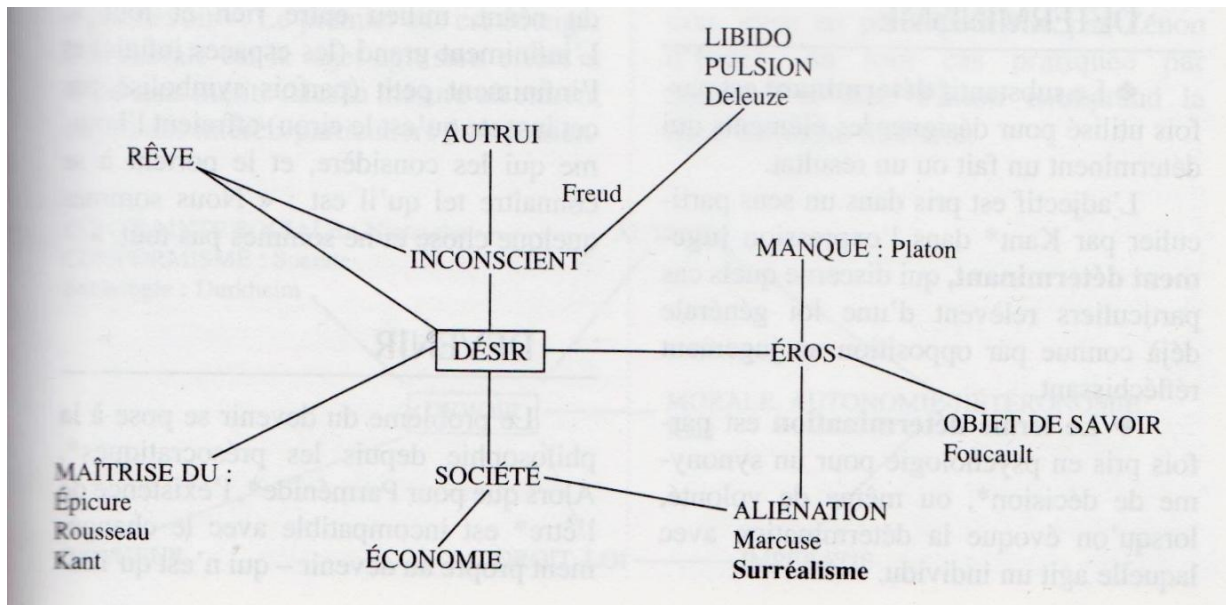


Schéma de la notion de Désir¹

Le désir est donc propre à la découverte et permet ainsi la motivation nécessaire quant à l'expression artistique. La découverte est une source d'inspiration pour l'artiste qui met en œuvre une certaine représentation de celle-ci qu'elle soit imagée, sonore, vidéaste ou performée. L'expression sert de trace à la représentation de cette découverte. La découverte qu'elle soit vécue par extrospection et dans quel cas il y a la recherche d'une réalité extérieure ou introspective qu'elle vienne de l'être lui-même et de sa propre cognition. L'imaginaire de l'homme rend compte d'une satisfaction à la réalisation d'une réalité intérieure. L'homme érige à son image l'idée qu'il se fait de la vie et de sa réalité. C'est au moyen de production plastique qu'il rend compte de son œuvre. Il œuvre ainsi en complément de la nature et se défait de l'aspect naturel des choses par sa pure représentation subjective. Le désir est en cohésion avec l'aspect conscient et inconscient de l'individu. Il est en total rapport avec autrui puisque il fait appel à un certain degré de réalité extérieure pour se fondre dans la compréhension du monde.

¹ G. Durozoi A. Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Notion du Désir, Edition Nathan, 1997, p.107

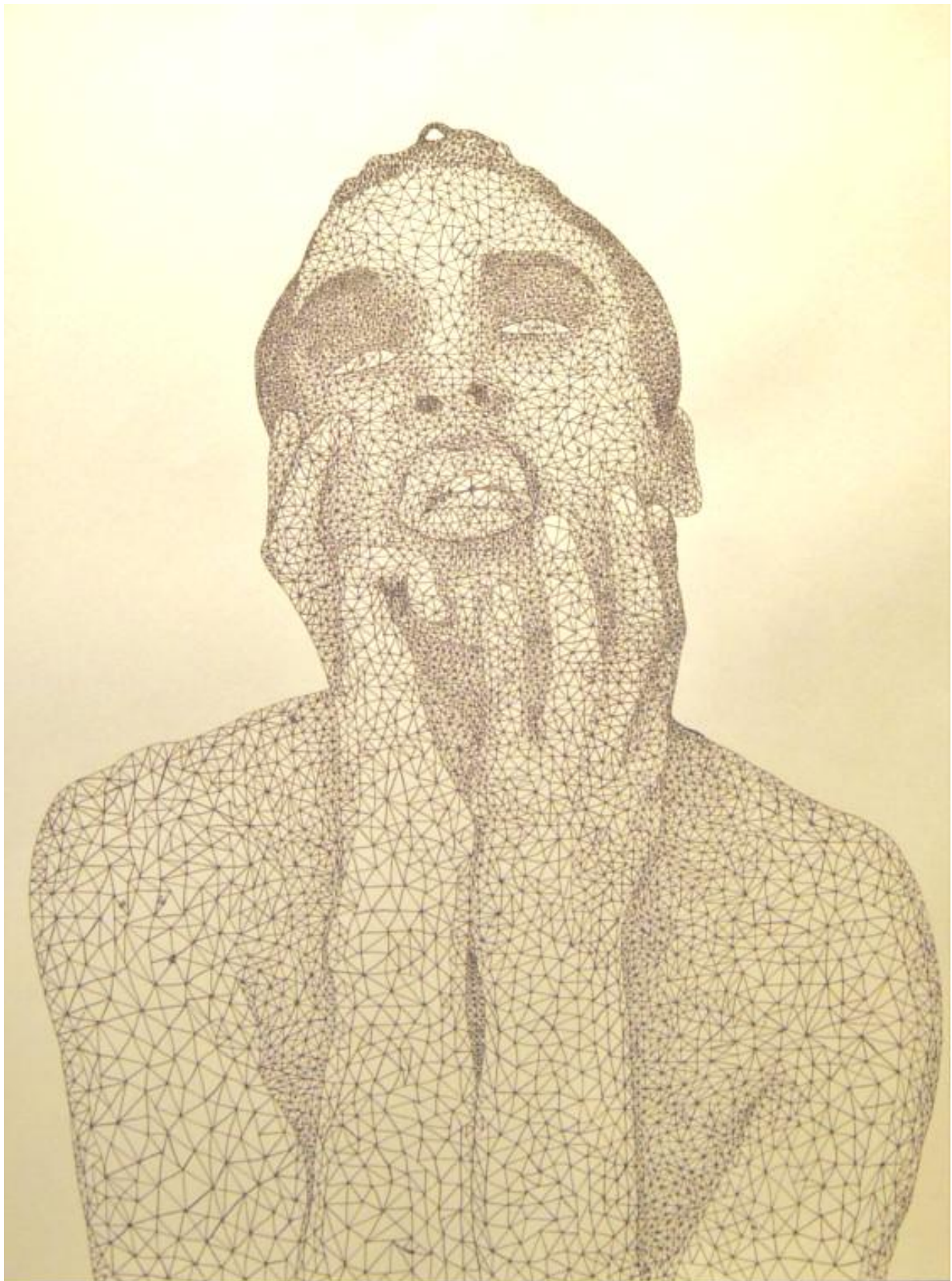


Figure 3 : Dessin par triangulation, Projet Triangulation, Je Espiègle, Camille Leboë

B. L'envie comme représentation d'une pulsion de vie

Le désir est pulsionnel. La pulsion rend compte d'une soumission de l'esprit sur le corps. La pulsion est en terme latin « pulsio¹ » qui est en fait l'action de pousser. C'est donc un procédé interne qui pousse le corps à l'expression corporelle par rapport à son psychisme. Le corps pousse l'esprit vers ce qui l'anime, ce qui le passionne. L'envie de l'ancien français envier vient du latin « invitare² » qui signifie, inviter, provoquer au jeu. C'est presque comme la soumission d'un gage. Le corps procède à la matérialisation psychique des trois instances dont l'homme est prédisposé. Seule l'instance du moi est vécue comme une réalité extérieure mais le sujet à une forme d'inconscience qui s'émancipe alors de l'appareil psychique par sa matérialisation corporelle. La pulsion intervient par l'expression du corps en réaction à ces réalités intérieures. En psychanalyse les majeures parties des pulsions sont enclins à des besoins nécessaires dont l'homme dispose, tel que l'amour, la faim, la vie et la mort. Les pulsions sont en général en rapport avec l'instinct de survie dont l'homme est prédisposé. Freud les nomme les pulsions d'autoconservation. Il en vient d'ailleurs à opposer les pulsions de vie qui permettent le maintien de l'espèce et la conservation, des pulsions de mort qui se tournent vers l'autodestruction voir l'agressivité. Ces pulsions tendent à la réduction complète des tensions internes au corps. La pulsion est donc bien un processus dynamique, le corps se consacre alors vers un but.

L'envie prédomine la raison et l'entendement. L'envie réside dans une sorte d'accomplissement de l'artiste cela relève plus du personnel que du contingent. L'image du désir que l'homme perçoit réside dans l'éducation en majeure partie qui lui a été donnée. Mais aussi de la société qui utilise le rôle signifiant de la communication visuelle. Que cela soit par n'importe quel mouvement artistique, l'art tend nécessairement à l'envie. L'art se doit attrayant et communicatif. La culture rassemble lot de mœurs et morales caractérisant le bien saillant dans la société. Et permet le perpétuel maintien du jugement. L'envie et le désir sont des valeurs qui poussent l'artiste vers l'engagement de sa démarche. L'envie et le désir se situent donc comme des moteurs d'activité artistique puisqu'ils permettent le partage.

La pulsion dans la psychologie freudienne est je cite : « *Le concept de pulsion nous apparaît comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme, comme mesure de l'exigence de travail qui est imposé au psychique en conséquence de sa liaison au corporel.*³ ». Selon Freud la pulsion est un concept qui tend à correspondre à la liaison entre le psychisme de l'homme et le corps, Ou l'expression du psychisme forme une pulsion qui s'exprime par le corps. Le terme « somat⁴ » signifie en grec le corps. C'est donc la pulsion qui fend les inhibitions de la psyché et qui tend à l'expression de celle-ci par une expression corporelle qu'elle soit émotive ou physique. La pulsion émane donc d'une rupture entre ce qui est de l'ordre de l'esprit et du corps qui exprime celle-ci.

¹ J. Dubois H. Mitterand & A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique*, Edition Larousse, Paris, 2007, p.680

² J. Dubois H. Mitterand & A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique*, Edition Larousse, Paris, 2007, p.277

³ Sigmund Freud, *Pulsions et destins des pulsions*, (1915), Paris, Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2010

⁴ J. Dubois H. Mitterand & A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique*, Edition Larousse, Paris, 2007, p.775

I. Etre autre
pulsion de vie

1. L'objet du désir est toujours autre

B. L'envie comme représentation d'une

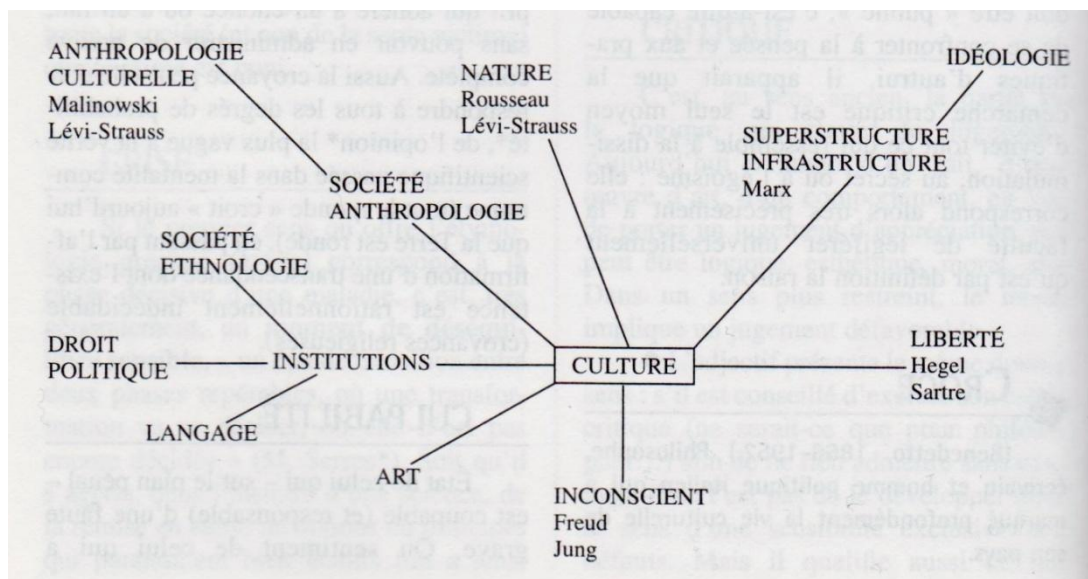


Schéma de la notion de Culture¹

La pulsion permet l'établissement de la culture et de son lot d'archivage. La société fondée constitue à la fois une culture au niveau artistique et au niveau anthropologique l'art permet l'établissement des civilisations par ces modes d'expressions, ces outils, ces architectures témoignent ainsi de la volonté de créer présent chez l'homme depuis des siècles. L'ensemble de l'humanité constitue une conscience humaine collective, et cette recherche de constitution apparaît comme la seule trace de l'existence des civilisations et de la chronologie du temps, telle que l'homme la conçoit. L'établissement d'une conscience humaine collective découle donc d'un besoin de rationalisation qui permet à chaque individu de se situer non seulement dans une chronologie mais dans les fondements de son identité. Puisque l'identité s'érige en fonction des mémoires accumulées et le patrimoine inné d'une génération à l'autre crée ce besoin d'archivage et de collection. Le patrimoine culturel concerne les biens identitaires et culturels d'une civilisation.

De la pulsion à l'impulsion. La pulsion permet l'expression, il s'agit alors d'extrospection. Œuvrer permet de cataloguer les sens et la mise en avant de la subjectivité. Le patrimoine constitue ainsi un archivage de la culture. C'est un cycle qui répond au besoin d'archivage de l'homme, la mémoire constitue l'identité, l'identité constitue la personnification et la personnification permet la subjectivité. La collection répond au besoin de parer à l'intersubjectivité que constitue une civilisation de tout temps et de tout lieu. Plus généralement, la collection est ce qui nous survit, ce qu'il advient de nous, cette mémoire sensorielle illustrée par n'importe quel médium, et qui doit pouvoir être compréhensible en tout temps et en tout lieu. La collection d'art répond d'abord aux besoins d'expressions artistiques de l'artiste mais est cataloguée, archivée, organisée pour l'ensemble de la société.

¹ G. Durozoi A. Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Notion de la culture, Edition Nathan, 1997, p.94

La collection permet l'adaptabilité des masses, son enrichissement culturel, la noblesse du caractère sensible mise en évidence par celle-ci pour la civilisation. Ce patrimoine constitue en soi un mimétisme ambiant présent au sein de la société et malgré notre subjectivité qui nous vouerait à la solitude, elle permet de nous rassembler, de constituer cette conscience collective, cet archivage permanent d'histoire commune qui nous rassemble et qui nous lie. Cette collection, ce patrimoine est la forme de rationalisation la plus évidente pour l'homme caractérisé par cette accumulation, ce stockage de l'information qui plus est sous une forme de matérialité rassurante. Cette matérialité nous survie et nous assure une pérennité au sein de l'existence. Au sein de la mémoire de nos descendants, de ceux qui découlent de nous-mêmes. Cette accumulation rassure et est une forme innée propre à sa survie. Comme d'instinct l'homme s'engraisse, stocke ses mémoires comme des expérimentations préétablies, des possibilités dont il acquiert le souvenir, la connaissance.

L'art provient en un rituel de projection. Ainsi, l'œuvre fait office de libération de pulsions. Et est l'impulsion nécessaire à la volonté de représentation du monde. L'art est alors outil de projection pour le spectateur qui se soulève et devient acteur, de part sa réflexion sur la production. Le spectateur saisit ce qu'il interprète comme expression de représentation et agit sous l'influence d'une envie de représentation de ses sens afin de véhiculer un partage et donc d'établir ainsi une communication matérielle pérenne.

La pulsion rejoint donc une certaine dynamique de l'éros dont Freud définit comme une pulsion de vie. De manière mythologique Eros est la divinité de l'amour et de la puissance créatrice dans la Grèce antique. La pulsion de vie Eros s'oppose au Thanatos la pulsion de mort en cela qu'elle tend à l'engendrement et à la pérennité. L'expression artistique est emprunt au désir de pulsion de vie par son rapport créatif pérenne, elle tend à la favorisation de l'échange et du partage nécessaire à l'établissement du cycle de la vie. Car l'expression est cycle même par ces différents courants artistiques au fil de l'histoire, la culture n'a eu de cesse d'évoluer et de rendre compte de différent représentation et différent sujet de représentation. La pulsion conditionne la représentation ainsi que l'affect puisqu'elle permet l'établissement du désir par ces moyens d'expression corporelle.

I. Etre autre
pulsion de vie

1. L'objet du désir est toujours autre

B. L'envie comme représentation d'une



Figure 4 : Paillettes sur papier, Projet Naked War, Camille Leboë

C. Passion pulsionnelle

La passion comme quête d'infini, indispensable à l'esprit. Et soumission de l'esprit sur le corps. En effet l'élan passionnel est l'opinion du corps et si le corps est la prison de l'âme. La passion engendre erreurs, tromperies et illusions. La passion prédispose l'humanité à l'expression artistique. La passion a pendant longtemps été opposée à la raison car elle la domine. En effet les sens prédisposent la passion à encenser l'expression et tend à s'opposer à la raison. Puisque la passion est relative à la sensation et à la réflexion. La passion vient du latin « passio »¹ et signifie ainsi la souffrance. Son premier emploi est pour désigner la crucifixion du christ qui est nommé alors la passion du christ. Passion et souffrance vont donc de paire. Dès le XIIème siècle, on décrit quelqu'un de passionné pour désigner quelqu'un de tourmenté. C'est avec l'usage que Montaigne en fait avec la déclinaison de passionnant pour désigner l'excitation de l'intérêt et l'émotion, ainsi son sens en fait un terme plus positif. Il désigne aujourd'hui le tourment élégant et poétique que l'on donne au caractère d'une occupation ou d'une personne qui nous émeut et nous touche. Il est vraiment question d'éternité et d'extrapolation. La passion se distingue aisément « *de l'émotion par sa durée, son amplitude et sa capacité à dominer la vie intellectuelle au point d'être perçue comme un élément de la destinée.* »² C'est-à-dire que la passion s'émancipe de l'émotion puisqu'elle devient un accomplissement en soit qui échappe à la réflexion et à la morale.

La passion est la somme des actions dont l'homme dispose afin de constituer une quête d'infini. La finitude échappe à la passion. La passion se distingue donc parce qu'elle se situe en dehors du temps et de la chronologie. Elle est directement liée à la quête d'infini puisqu'elle ne prend pas en compte les réalités extérieures afin de substituer et de prendre en compte seulement sa propre quiétude. Elle rejoint le concept d'ataraxie qui en grec « ataraxia »³, signifie l'absence de trouble. Selon l'épicurisme et le stoïcisme, l'ataraxie rejoint la quiétude absolue de l'âme comme principe du bonheur. Elle forme un refus à la condition humaine puisque par la passion l'homme émancipe sa propre finalité de l'œuvre qu'il conçoit et qu'il appréhende. Selon Ferdinand Alquié la passion est la forme du désir la plus poussée vers cet élan pour l'éternité. Je cite : « *Ainsi le rêve des passions est vaincu par la connaissance des vérités temporelles. On comprend par là ce que sont l'erreur et l'inconscience passionnelle : la passion méconnaît le temps comme tel. Par elle, nous refusons de prendre conscience de ce que seras le futur, des conséquences de nos actions, de la réaction de nos tendances dans l'avenir. La passion se distingue ainsi de la volonté. Le volontaire parvient à se penser avec vérité dans le futur, il connaît assez ses tendances, leur profondeur et leur durée, pour savoir ce qui, plus tard lui donnera le bonheur.* »⁴ La passion se distingue donc de la volonté au point de vue de la conscience chronologique. En effet la passion ne prend en compte la temporalité. Elle ignore le futur contrairement à la volonté qui se projette dans ce futur. La passion fait donc abstraction du temps afin de monopoliser son attention sur la passion concernée qu'elle soit émotive ou sensationnelle.

¹ J. Dubois H. Mitterand, A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique*, Edition Larousse, Paris, 2007, p.598

² G. Durozoi A. Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Notion de la passion, Edition Nathan, Paris, 1997, p.288

³ I. Jeuge-Maynard, *Dictionnaire Le petit Larousse illustré*, Edition Larousse, Paris, 2007, p.118

⁴ Ferdinand Alquié, *Le désir d'éternité*, Edition P.U.F., Paris, 1943, p.27-28

La passion est donc soumission aux valeurs du corps et refus du temps. En effet la passion n'admet pas les vestiges du temps et refuse ainsi tout caractère du passé. La passion peut devenir folie dès lors qu'elle s'émancipe alors de la finitude de l'existence. C'est-à-dire que si l'objet passionnel au sens large est en total inadéquation avec la chronologie, le sujet se voit ainsi en marge. L'expression artistique est encline au sujet passionnel puisqu'elle ne prend en considération la valeur de la chronologie. Au contraire c'est par la figuration de trace et d'expression artistique que l'art permet l'émergence d'une chronologie qui peut ainsi être traduite pour la décomposition de l'histoire. L'art participe donc ouvertement au vestige de l'histoire et traduit les composants passionnels au cours de la chronologie. L'expression artistique fait de la passion un medium à elle seule. Puisque c'est par la passion que l'art tend nécessairement à la représentation du sublime. L'artiste n'est pas un sujet détaché de la réalité cognitive du monde et de ces maux. Il est donc lui-même enclin au cours de la vie, de ces expérimentations et de ses rencontres à la passion. C'est dans sa plus pure représentation que l'artiste fait acte en faveur de la passion. Il révèle ainsi pour lui-même et pour tout spectateur, les causes du sujet passionnel.

La passion est donc en lien avec la notion de sublime dans sa volonté de représenter ce qui anime et ce qui distingue l'humanité. Le caractère transcendantal du sublime est en totale cohésion avec la passion puisque celle-ci anime ce qui permet à l'artiste d'avoir une certaine réflexion du monde. Je cite : « *Quoi qu'en disent les moralistes, l'entendement humain doit beaucoup aux passions, qui d'un commun aveu, lui doivent beaucoup aussi. C'est par leur activité que notre raison se perfectionne ; nous ne cherchons à connaître que parce que nous désirons de jouir ; et il n'est pas possible de concevoir pourquoi celui qui n'aurait ni désirs ni craintes se donnerait la peine de raisonner les passions à leur tour tirent leur origine de nos besoins et leur progrès de nos connaissances* »¹. Ici Rousseau met en lien la passion et la question de l'évolution de l'entendement humain. Car c'est par le raisonnement que l'on confère à la passion la capacité pour l'homme de se détacher de la condition de sa finitude. Et c'est par ce biais que l'homme à put se réjouir d'évoluer et de faire ainsi face à sa misérable mortalité. Car si l'homme n'avait point de passion il serait alors soumis à des besoins primaires qui ne le conduiraient guère plus loin sur son raisonnement. En effet l'humanité n'a eu de cesse de raisonner l'être afin de comprendre et ainsi de saisir les quelques buts qui l'animent. Nietzsche désigne bien le caractère singulier dont l'homme est prédisposé pour joindre la passion, il est question de la volonté de puissance. Cette volonté de puissance qui tend ouvertement à désigner la réalité extérieure du monde est que l'homme n'est plus apte à souffrir de ses désirs et de ses passions. Il tente alors de les surpasser en comprenant et en analysant le monde afin de saisir un raisonnement et fait de ce raisonnement une capacité vers l'évolution en élucidant les mystères de sa propre pensée. L'homme cherche alors à devenir meilleur en tentant d'élucider les mystères de sa pensée et c'est par la compréhension du monde qu'il se fait la compréhension de son désir et de sa passion.

¹ J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, 1er partie, Edition Gallimard, Paris, 1755, p.59-60

L'homme fait donc de son désir et de ses passions une certaine compréhension du monde qui l'entoure. C'est par le biais de la passion qu'il se soumet alors volontiers au principe du corps. Pulsion passionnelle, la passion prédomine les sens et donc surplombe la raison. Cependant la passion participe à l'élaboration de l'entendement humain. Mais ne peut se détacher et se détourner du corps comme vecteur de ces tourments et de ces évolutions.

L'origine de la passion l'engendrement, le tout de la passion ne réside pas dans l'imagination mais dans la composition d'un désir. Qui est d'ailleurs plus qu'un désir il devient obsession à partir du moment qu'il est passionnel. L'artiste conçoit dans le but de laisser un héritage au sens de l'humanité sur le temps de l'existence de l'artiste. Après sa vie, son œuvre devient trace d'existence. Il rend malgré tout compte d'une matérialisation de l'engendrement de ces idéaux et de ses pulsions. Eloge d'un électron libre qui crée en faveur de la passion, l'artiste. Soumission réelle de l'artiste à la passion. L'artiste crée en effet avec envergure en fonction de sa passion pour tel médium ou pour tel sujet évoqué. La passion est pulsion, l'origine de nos relations. La passion est emprunt au caractère sensible et à l'émotion, elle tend à se distinguer par la capacité d'omettre la réflexion face au jugement et à la morale. La morale chrétienne condamne la passion puisqu'elle fait abstraction de la morale et du raisonnement juste. Au contraire elle l'en détourne relevant d'une utopie incertaine vers l'éternité. Il y a donc dans l'élan passionnel un rapport à la sagesse car qui sait maîtriser ces passions aura un contrôle sur ces pulsions et donc ces impulsions. Ces impulsions formées par la motivation et le mouvement créent des artefacts. C'est comme le moteur d'une démarche artistique en fin de compte.

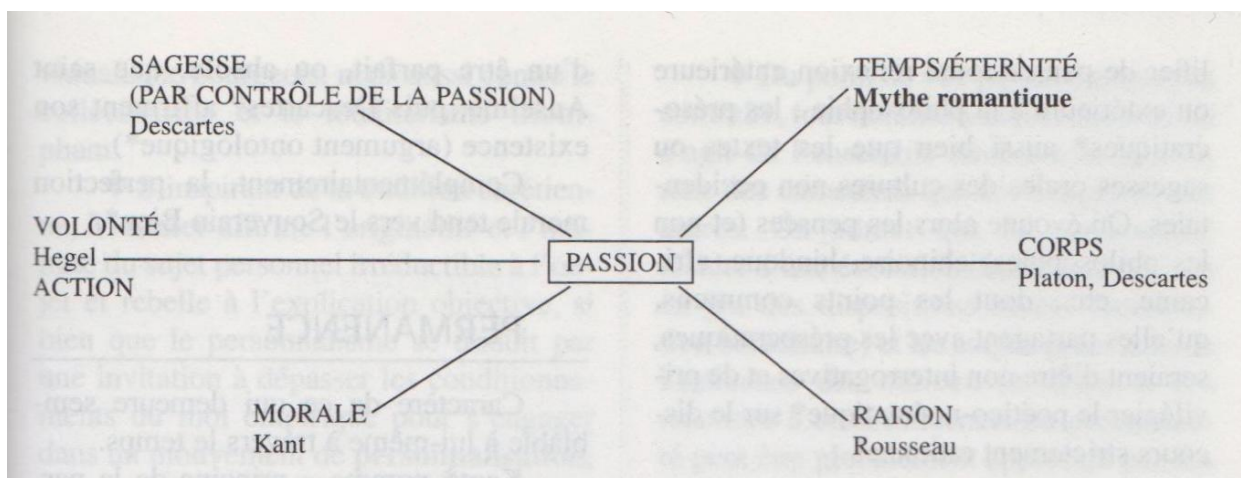


Schéma de la notion de la Passion¹

La passion est soumission aux valeurs du corps. Le corps par ces pulsions met en avant l'objet passionnel et désiré. En art il s'agit alors du thème qui correspond à la vision de l'artiste. La présence du corps comme subalterne et enclin à l'élan passionnelle. Sa conduite et son mouvement se dresse en faveur de la passion subie par le corps.

L'humanité encline à l'élan passionnelle. Dont la matérialisation des pulsions donne l'origine de l'expression du corps comme représentation passionnelle.

¹ G. Durozoi A. Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Notion de la Passion, Edition Nathan, 1997, p.289

D. Corps à corps

L'engendrement passionnel en expression est représenté par tous types de médium. Le corps est depuis des siècles en art un sujet souvent valorisé. Le nu artistique est déjà présent par les statues grecques de représentation d'un corps proportionné et mis en valeur comme la quête d'une perfection anatomique. C'est en art un sujet récurrent. Il a en effet de nombreuses possibilités. Il est saisissable dans l'espace par le biais de traces telle que la photographie ou la vidéo désormais. Il fut aussi jusqu'alors mis en forme par la sculpture et la peinture au travers des siècles. Le corps fonctionne par rhizome, c'est un ensemble. Il faut distinguer deux types de corps. Car le terme est employé pour qualifier l'ensemble des masses en physique ainsi que le corps en tant qu'organisme. C'est alors l'ensemble des organes qui permettent les fonctions nécessaires à la vie des animaux et de l'homme notamment. A cet égard le corps humain jouit d'un statut particulier. Puisque la tradition philosophique depuis Pythagore renforcée par la pensée chrétienne, oppose généralement le corps humain à l'esprit. Il y a une forme de dichotomie entre ce qui relève de l'esprit et de sa matérialité physique, l'organisme, le corps. Le corps biologique forme un tout et contient la pensée comme entité de l'homme.

Tout corps est différent, et sa singularité est représentée par des notions de taille, de poids de caractéristiques physiques, visibles ou non. La biologie est une force de la nature et ses nombreuses anomalies génétiques démontrent une capacité infinie au développement du corps et de l'organisme. Le corps fait en effet acte de résilience et s'habitue à des réalités extérieures telles que le climat, la nourriture, l'environnement est en effet un facteur important car il entre en interaction avec le corps.

La fusion de deux corps comme genèse. L'engendrement en dehors de l'art est alors la portée d'enfanter et de concevoir sa progéniture. C'est par la manifestation ici de pulsion sexuelle que par l'accouplement l'être humain engendre un troisième être. Il y a donc ce rapport à la nature c'est à partir de deux corps qu'un troisième voit le jour. La masse, la beauté régit par une question de règne d'absolue contingence et d'unicité. La présence de la symétrie comme forme de lien physiologique. L'aspect physiologique comme lien d'équilibre. La personnification, tend à rendre compte chez l'être humain de la capacité de prendre en compte ses capacités propres



Figure 5 : Musée Dupuytren, Paris, Anomalies génétique sous formol.

afin d'attribuer ses mêmes caractéristiques au corps étranger c'est-à-dire matérielle. En effet la liaison entre le système symétrique de notre apparence et de ce qui nous entoure. La plupart de nos créations répondent à des limites normées par la nature. Par la symétrie, l'articulation ou encore le mouvement. Dès le début de l'apparition de la photographie comme médium les mouvements sont analysés par la trace photographique pour saisir les mouvements exécutés par tous types de corps. Cette pratique n'a eu d'autre but que de comprendre, analyser et enfin pour copier les articulations des êtres vivants pour les mimer en mécanique. La compréhension de la nature permet à l'homme de ré exploiter autant de facteur de notre condition.

Corps accord et corps désaccord. Un corps en face d'un autre, un corps avec un autre. Voilà comment naît la liaison. La dualité de corps en puissance. Entre affrontement et équilibre. Le corps statuaire fait acte de résistance ou de résilience avec l'autre corps en somme, ils communiquent. Le corps est expression même. Comme acte de symbiose ou déchirement d'un corps sans organe dénué de sens au point de vue matriciel. C'est en arrivant à disloquer les informations que l'on détermine si un corps est vivant ou mort. En effet la caractéristique du vivant se fait dans le champ du mouvement, l'inertie au contraire rend compte de la finitude et abroge le corps de sa psyché et donc de l'âme, le corps se voit désincarner en un objet physique.

Ambivalence du corps entre l'attrait et le retrait. Il y a une réelle admiration sur le corps de la part de l'être humain. Qui peut même devenir dégoût dès lors que son regard est posé sur un corps mort enlevé à la vie comme dessinait alors.

Stimulation du corps. Les stimuli comme appel du sensible. La retranscription de corps dans l'espace permet l'identification et donc l'assimilation au sentiment et ressenti évoqué. Cela procède d'un vrai mimétisme, le spectateur procède à l'identification et au moyen d'extrospection empathique. La sensibilité du corps permet ainsi l'évocation par des moyens d'imagination introspective à la valeur vue.

Le corps comme saisissement de l'espace. Par une certaine délimitation corporelle, le corps saisit l'espace, les sens en éveil. Les distances sont saisies le corps érige une barrière de distanciation. Le corps comme existence et fonctionnement d'une conscience. Le corps forme un tout tout autant que l'œuvre d'art en art. Je cite : « *Car je vous rappelle(...) « que personne physique » se dit « d'un corps d'un homme en tant que ce corps est considéré comme manifestation, comme phénomène de sa personne morale ». Nul doute que dans l'œuvre d'art, ce corps physique qui lui donne sa teneur chosale ne soit le « phénomène » et la « manifestation » de tout ce qu'il y a de plus dans son être, ce plus que nous pouvons(...) désigner autrement que comme sa personne morale.* »¹ En effet le corps fait état d'une conscience au même titre que l'œuvre d'art. Le corps est personne à part entière, chaque corps décline une identité, une subjectivité. Il est donc de la question de la personnalité unique relatée par un corps unique.

¹ E. Souriau, *L'œuvre d'art en tant que personne*, Edition Mouton et Co, 1973, p.335-336

Dans l'œuvre de Xavier Le Roy, les corps se voient mêlé par la partie supérieure du corps. Cette performance de Xavier Le Roy pose les questions de la matérialité biologique vivante. Ces anomalies qui forment un corps. Le corps tout entier se voit fragmenter en deux corps qui se font face. Nul autre choix que de marcher dans la même direction.



Figure 6 : Performance Xavier Le Roy, Self Unfinished, 1998

Au cours de sa performance Xavier Le Roy s'exécute à une chorégraphie, une ballade de deux corps face à face lié, joint. Le tronc a disparu sous ce pantalon et cette jupe noir. Cela donne lieu à quatre membres inférieurs qui se suivent. Au cour de cette ballade le corps se libère des vêtements noirs, l'artiste se dévoile mis à nu, le dos au spectateur. Le corps se dessaisit de la gravitation, explore ses limites. Les articulations s'affrontent et se font face pour enfin fusionner alors en un corps quasi dessaisit de sa pshyché, de son âme. La tête n'est pas la seule marque expressive on ne peut que traduire ces poses recroquevillées en dehors de toute cognition. Le corps saisit ces limites et tente d'explorer de nouveaux comportements et de nouvelles poses vers une infinie possibilité de représentation. La colonne vertébrale est le lien de ce corps c'est comme la fermeture à glissière de la représentation corporelle.

Il y a toujours cette dualité cette rupture à la base du corps dans sa symétrie ou de son comportement. Un corps emprunt de possibilité avec un large choix de résonnance dans l'espace de par son expression. Corps en distorsion et en résonnance dans l'espace, la place des organes, la morphologie à rude épreuve. Entre déploiement et déplacement vers l'infini le corps par ces distorsions rend compte d'un tout autre être de chair comme disloqué en connivence avec l'aspect charnel et dépourvu d'identité. Le corps défit les lois de la gravité, ces gestes, ce déplacement forment autant d'anomalie génétique. Ces figures révèlent une certaine animalité dont l'homme se détache en point, justement par son comportement décent et éduqué. L'artiste révèle la part de la bestialité dans l'homme, de sa capacité à se déployer.



Figure 7 : Performance Xavier Le Roy, Self Unfinished, 1998

Projet Siamois

Série composée de 9 photographies.

La construction de corps hybride par la fusion de ma propre chair en symétrie et en continuité a été possible par les moyens de retouche numérique et de photographie de mon corps. Les corps sont nus et dénués de toute sexualité. Ils renvoient au principe d'être finalement, seul



Figure 8 : Série de Photographie numérique, Projet Siamois, Camille Leboë

Ces corps perdus sur fond blanc renvoient également au mystère des malformations génétiques. Il s'agissait ici de créer plusieurs doubles de chair comme vivant en harmonie ou en contradiction selon les poses évoquées.



Figure 9 : Photographie n°4, Projet Siamois, Camille Leboë



Figure 10 : Photographie n°5, Projet Siamois, Camille Leboë



Figure 11 : Photographie n°8, Projet Siamois, Camille Leboë



Figure 12 : Photographie n°9, Projet Siamois, Camille Leboë

La photographie permet un agencement de la symétrie figée dans le temps, mis hors contexte de son environnement d'origine. Elle permet ainsi de créer une part de vivant immortel pour le spectateur qui se voit contraint d'observer ce qui l'entoure. Le médium de la photographie est aujourd'hui utilisé, non seulement, dans le but de garder trace mais aussi dans le but d'une recomposition plastique. Il s'agissait en effet de retravailler le corps à l'image de l'homme et de ce qu'il représente afin de personnifier chaque élément photographique à part entière. Chaque photographie permet autant d'identités différentes avec comme sujets photographiés des éléments naturels, biologiques et vivants.

L'extraversion, ici, a lieu au point de vue matriciel. Ainsi évoquant la distinction d'introversion et d'extraversion au cours de l'évolution de ce siamois. Cette série évoque la naissance d'un siamois, de son évolution, de son apprentissage et de son déploiement. Le corps se voit à la fois réduit à vivre en harmonie par l'expérimentation et au travers de la découverte de son propre corps.

La projection est ici présente de part l'utilisation de mon propre corps, pour symboliser l'engagement corporel au moment de l'élaboration des photos. Le corps se voit ainsi engagé et projeté en liaison d'un utopisme, d'un certain enjolivement caractérisé par la présence de l'imaginaire de la divinité. Ici les malformations génétiques sont esthétiques et l'évolution irrationnelle comme dédouanée de toute logique biologique reconnue par l'homme. Il s'agit donc bien là de la qualité de projection que l'homme possède. En psychanalyse, « la projection sert de mécanisme de défense, essentiellement imaginaire par lequel un sujet déplace sur une autre pulsion, des pensées, des désirs qu'il ne peut supporter de reconnaître comme lui appartenant. »¹ La projection, est donc de l'ordre de l'inconscient, nos corps se dessaisissent du contexte réel pour fonder notre réflexion sur un processus de catharsis de l'homme ironisé le mode de perception réel. Afin de fonder une réalité à caractère augmenté, de part la représentation que l'homme se fait de lui-même allant à l'encontre du processus de la nature.

L'extraction intervient dans la narration puisque l'acte photographique permet l'utilisation d'un moment d'existence, une trace extraite de la réalité figée, hors du champ spatio-temporel. La qualité d'extraction permet à l'art de tenir une mise à distance des faits tragiques de la réalité comme seul fondement de l'existence. Notre esprit n'est pas un cadre géopolitique fixement délimité, aucunes frontières ne s'établissent dans le champ de la réflexion. Ainsi l'extraction procède et s'émancipe de la nature biologique et réelle et l'esprit, se libère de la science comme seule fait explicable et démontrable. La réalité, la nature et le métabolisme biologique advient comme substance extraite de la réalité, et mise au service de médium par la main de l'homme.

L'extraction intervient comme fait réel, caractère du prélèvement de l'existence lors de la mise à bas, pour extraire le nouveau né. Le renouveau, la nouvelle génération, infime partie,

¹ Michel Guillemot & Bethsabée Blumel, *Petit Larousse de la psychologie*, Notion Projection, Edition Larousse 2005, p.851

de l'évolution de Darwin, un geste naturel ainsi matriciel apprêté à saisir et à conserver l'existence.

Dès qu'un corps est représenté, il fait acte de singularité et se rend donc performatif. Il y a un aspect de revendication à la nudité qui donne un caractère performatif au corps et à la nudité. En effet la revendication d'un corps nu étalé devant le spectateur.

Les difformités physiques ont été mêlées au moyen de retouche numérique. L'aspect pictural à été traité comme en peinture, il y a réelle mélange des couleurs, les ombres ont aussi été traités pour donner l'aspect de la profondeur au corps au sein du cadre blanc. Pour être corps à l'unicité du corps, j'ai procédé à la déssexualisation de mon propre corps par des moyens de retouche numérique. L'image renvoie aux expériences transgéniques et à l'évolution de la compréhension de l'homme sur l'eugénisme. L'eugénisme est un terme « qui désigne une doctrine qui préconise l'amélioration des populations humaines en favorisant « toute les influences susceptibles de donner aux races les mieux douées un plus grand nombre de chances de prévaloir sur les races les moins bonnes ». L'eugénisme est donc un débat éthique souvent basé sur l'ignorance qui ne prend pas en compte la subjectivité. Mais de manière formelle ces images tendent à exprimer et imager une forme de modification génétique. La picturalité renvoie à la peinture.



Figure 13 : Zoom Photographie n°9, Projet Siamois, Camille Leboë

Il s'agit, là, presque d'une monarchie de remaniement de l'espace et de déconstruction du champ de la réflexion. Afin d'extirper du réel une allure emprunt de positivisme à l'égard du champ de l'existence.

En utilisant la retouche numérique, le corps de l'homme et ses déficiences sont à son paroxysme. Nu, presque à l'état de bête sauvage, le corps est livré aux yeux du reste du monde. Du fœtus à la difformité physique. Le dédoublement, désigne le caractère bipolaire de l'être humain, de sa soumission à l'architecture de la symétrie. Entre contemporanéité, excentricité et nudité, l'homme se voit à la fois excentrique et sensible à la fois. Le mouvement du corps et de l'esprit sont en opposition avec l'immobilité de la photographie et dépeint l'homme dans sa plus grande vérité.

Les couleurs rendent compte d'une part de vie et de vivacité. Les poses magistrales lors de l'évolution de ce siamois rendent compte d'un équilibre. Il y a une résonance au corps organe qui dénué de sens à l'air de fonctionner et vit en de pareil circonstance. Les corps sont présents et flottent dans un espace vide, un espace fantôme. Un espace crée de toute pièce. Le corps esthétiquement renvoie à l'esthétique de l'éphèbe très représenté et utilisé dans la représentation de l'art du corps. Du statuaire grec à l'art corporelle de Michel Journiac. Avec son œuvre Piège pour un voyeur, Michel Journiac rend compte d'un corps nu exhibé dans une galerie dans son plus simple appareil. Il engage un éphèbe et le laisse dans cette cage faite de néon. Le public prend ainsi part à l'œuvre, il se fait spectateur voyeur au contact visuel de l'œuvre.

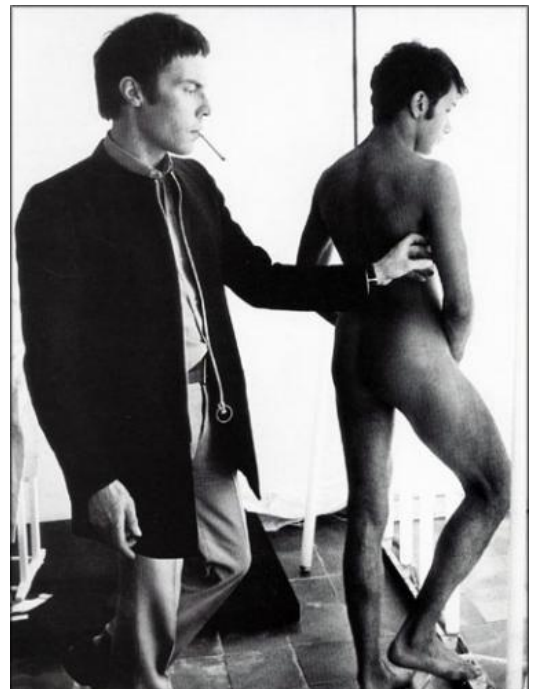
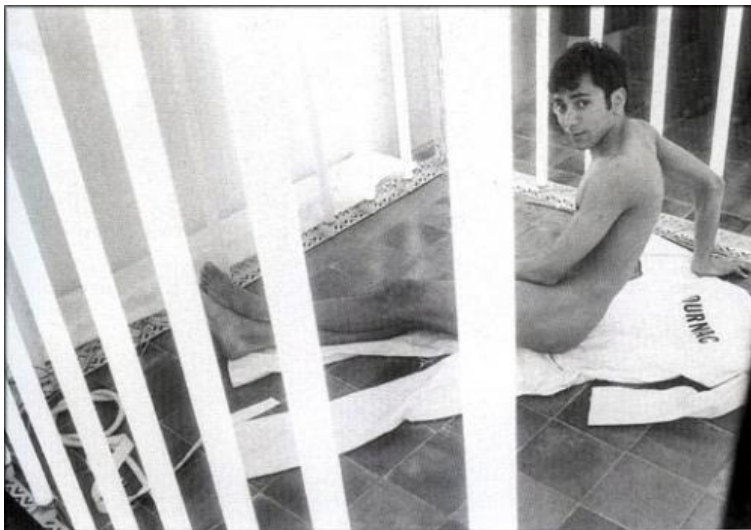


Figure 14 : Performance, Piège pour un voyeur, Michel Journiac, 1969

E. Bruler la vie, construire un monde

L'artiste se veut incendiaire. Il construit d'après le désastre des matériaux. L'engendrement d'une idée artistique commence par une nette destruction de la forme primaire vers la forme souhaitée. Contrairement à ce que l'homme a pu croire pendant un long moment, l'art ne tend plus à imiter la nature. Désormais il s'en émancipe, l'art crée une réalité créée de toute pièce, les matériaux sont travaillés et les représentations ne sont plus justes là pour copier la nature mais l'en détourner au contraire. L'homme par le savoir faire de l'artisanat met ses compétences au service de son imagination et de réalité intérieure pour produire des artefacts. L'enrichissement par les medias numériques permet à l'homme de créer n'importe quelle pièce en numérique. L'homme conçoit désormais des représentations avec l'immatérialité mêmes permise par l'informatique. Ces médiums relativement nouveaux permettent un grand champ de possibilité quand à la question de la représentation du corps dans l'espace. Et trace du corps dans l'espace avec des rendus photographiques et vidéastes comme limite du corps. La main de l'homme est un outil en puissance, par l'intermédiaire de l'aspect malléable. La main comme une infinité d'outils en puissance. Si l'origine de la culture était naturelle l'homme aurait la faculté de la technique. Elle se manifeste par la production d'objet technique qui permette de saisir le monde. La main de l'homme n'étant pas déterminée l'homme crée les outils nécessaires afin de construire.

La conception d'un monde. Création d'un monde imaginaire, parfois utopique. L'humanité a ce même penchant à une certaine personnalisation du monde. De part sa vision subjective de l'existence. L'existentialisme est un courant de pensée mis en évidence par Jean Paul Sartre dans son livre « L'existentialisme est un humanisme ». Ce dernier affirme que l'existence précède l'essence, contrairement à la philosophie platonicienne qui affirmait le contraire soit que l'essence précédait l'existence. Mais qu'entend-on par l'existence ? L'existence consiste à l'acte d'exister, soit que l'existence permet de définir par les actions faites à la réalisation de l'essence d'une personne. L'essence quant à elle est la distinction de l'être, elle définit l'être en somme. L'existentialisme met les actes et actions vécues par l'homme au premier plan. L'homme se définit à travers ses actions et en découlent ses choix à travers les actes qu'il s'est permis de réaliser. Sartre met en évidence par ce courant de pensée que la contingence de l'homme, donc ses possibilités, sont ce qui détermine l'être. Le choix par omission et le non choix de l'homme constitue pour Sartre un choix en soi. En effet les choix sont une nécessité, elle ne peut donc pas ne pas être. Et l'homme se constitue, puise son essence à partir de son vécu, tout du moins ce qu'il s'est permis de faire.

L'homme manifeste son existence à partir de ses réalisations et ce sont ces réalisations qui le déterminent, qui constituent son essence. L'existence qu'il se choisit est constamment un acte de résistance. La résistance est une forme d'opposition, qu'elle soit physique, orale ou encore cognitive, d'un individu face à une forme sociétale. L'homme existe aux travers de ses résistances. C'est lorsque qu'il prend la pleine considération de ses choix que l'homme existe. Puisqu'il s'affirme, il insiste sur le caractère de la résistance et lui permet une pleine existence. L'homme se choisit aux travers de ces choix, de ces possibilités et ceux-ci le déterminent, font de lui une affirmation de sa propre existence. Et lorsque l'homme se choisit il

engage l'humanité avec lui-même puisque l'humanité est basée sur la subjectivité. L'artiste tend à s'imaginer un monde où chacune de ces interventions prennent sens dans la chronologie. Ces artefacts, ses œuvres qui les une par rapport aux autres fondent ce monde dans lequel l'artiste se confie. Son style, ses interrogations, ses interprétations font de l'usage des matériaux une quête sémantique du rôle fondateur des matériaux au rang d'expression artistique.

L'enjeu du composte. L'ensemble des éléments naturels font partie du cycle du composte. Les éléments pourrissent, tout se meurt et se transforme au gré du temps. Le temps est alors relatif à l'érosion. L'enjeu de l'expression artistique est donc la question de la péremption et de la décomposition. Qui par ce cycle régénère la matière à partir de la matière tout est possible. « *Rien ne se crée, rien ne se perd tout se transforme*¹ ». Fameuse phrase de Lavoisier qui explique que tout élément participe à un tout évolutif. L'œuvre d'art pose en effet le problème de la pérennité, de plus dans l'ère de la question de la pollution et de l'écologie. Car les composants chimiques exploités et le rendu de matériaux en trace d'archives font effet d'agent polluant comme pollution. Ces matériaux ne sont plus dans le cours du recyclage qui est la nouvelle politique qui tend à répondre au problème de la pollution et de ces résultats sur la planète. L'œuvre doit donc s'inscrire dans une politique de non pollution quand à la pérennité de ces œuvres. Elles doivent pouvoir ne pas se dégrader, être à l'épreuve du temps. Quand à son bon fonctionnement pour son rôle d'archive et de mémoire des existences historiques.

Saisissement et dessaisissement. L'expression artistique entre saisir et lâcher prise. En effet les matériaux quels qu'ils soient sont toujours, des à priori de la nature, des éléments que l'on a extraits afin de constituer des objets, des artefacts qui se distinguent ainsi de la nature. L'extraction des matériaux procède en une rupture, on extrait du réel, du monde. On extrait la glaise de la terre pour la sculpture, les couleurs sont produites à partir de colorant naturel extrait de la flore ou encore de la roche, la photographie argentique est le saisissement de l'espace par un procédé chimique. L'ensemble des moyens de compositions viennent donc de la nature et de la terre. Ainsi extraits, modifiés et encore liés parfois. La structure du matériau entre l'élément naturelle et sa modification en vue de la transformation en médium puis en matériaux. Et enfin la production faite extraite du réel et rendue au rang de culture. D'œuvre comme une représentation artistique du monde imaginé et perçu.

Le monde découle de notre perception du réel. Le réel se définit comme l'ensemble des faits existant et réagissant à des expérimentations en liaison avec le vivant. Le réel est pour Jacques Lacan un concept « *qui nomme ce qui est impossible à représenter ou à atteindre, aussi bien, par le processus imaginaire que par les processus symboliques, et qui surgit chez un sujet, en produisant des effets de l'ordre de l'horreur, de la sidération, ou du symptôme.* »². Le réel est ainsi impossible à définir ou à figer. Seule, la trace d'extraction du réel émise par la main de l'homme permet de garder une forme de matérialité qui fait sens au moyen d'expérimentation du réel. La réalité est donc l'ensemble des faits d'existence dont le sujet fait état par subjectivité ou par intersubjectivité. C'est l'ensemble des moyens de coalition cognitive de l'introspection et de

¹ Antoine Laurent Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie*, Edition Cruchet, Paris, 1789

² M. Guillemot, B. Blumel, *Petit Larousse de la psychologie*, Concept du Réel par Jacques Lacan, Paris, Edition Larousse 2005, p.870

l'extrospection évalués par le sujet au cours de son existence. L'ensemble des faits réels se trouve induit dans la pleine conscience et considération du sujet. La conscience vient de l'étymologie latine « conscientia »¹, en soi la connaissance. Ce terme prend le sens de conscience que l'on reconnaît aujourd'hui, face au paradoxe de l'inconscience que se constitue un individu, lors de son existence. La conscience a depuis, pris sa forme psychologique et philosophique comme « *Propriété de réflexivité de l'être humain qui lui permet d'avoir des expériences subjectives, ce qui fait que le sujet peut dire des choses à propos de ses propres actes mentaux, de ses états émotionnels, de ses perceptions sensorielles, de ses croyances.* »²

La pratique de l'art émet une certaine pratique de la conscience de soi, puisqu'elle dirige et distingue ses intérêts aux champs de la notion de l'existence et de l'expression. L'art traduit et retranscrit le réel par l'ensemble des moyens mis à sa disposition pour tenter de traduire cette perception consciente et éphémère. La prospection en art intervient comme quête d'une réalité subjective et consciemment réalisée par notre mode de réflexion du monde. Ces quêtes de réalité subjective sont autant de traduction possible du réel. Le réel précède toujours toute interprétation du réel et laisse donc ces stigmates dans le champ de la vie. Des formes d'appréhension dont l'homme tente désespérément de se libérer.



Figure 15 : Dytique n°1, Photographie numérique, Projet Au bout du monde, Camille Leboë

¹ J. Dubois H. Mitterand A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique Larousse*, Notion de Conscience Paris, Edition Larousse 2007, p.192

² M. Guillemot, B. Blumel, *Petit Larousse de la psychologie*, Concept de Conscience, Paris, Edition Larousse, 2006, p.690

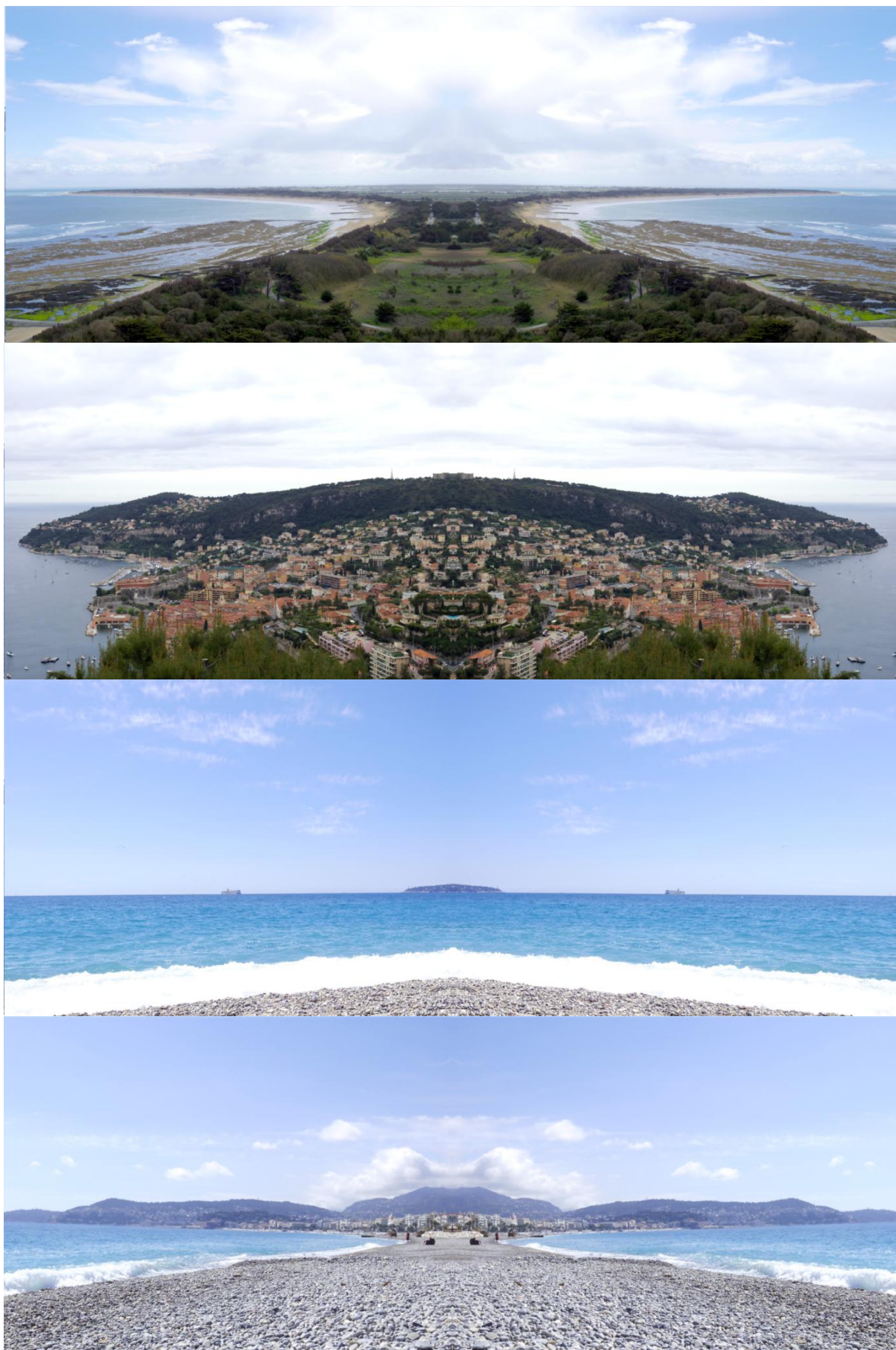


Figure 16 : Dytique n°2 & n°3, Photographie numérique, Projet Au bout du monde, Camille Leboë



Figure 17 : Dytique n°4 & n°5, Photographie numérique, Projet Au bout du monde, Camille Leboë

Cette série de cinq dyptiques à valeur immersive en format panoramique permet de remarquer l'évolution des paysages vierges originels et leur évolution par l'urbanisation qui tend à démontrer l'appropriation du lieu. Ces photographies dénoncent la modernité et le changement des cadres naturels qui se voient modéliser par l'homme, propice à sa survie, dans son mode de vie à responsabilité sociétale. La société est aujourd'hui basée sur une sédentarité des individus au sein du monde et se voient contraints par ce mode de fonctionnement. Ces paysages de rêve laissent place à une surabondance de regroupement d'individus. La profondeur de champ engendre une sorte de bout du monde dans ces lignes de fuites et permet la vision d'un paysage sans fin. L'effet miroir rend le cadre photographique composé comme « un jardin à la française » qui permet la vision moderne, satirique et recomposée de chaque lieu.

La couleur émane de la lumière et constitue un ensemble de champ coloré, traduite par la rétine de l'homme. Les couleurs dominantes de ces photographies renvoient à l'illusion des paysages de vacances que l'on retrouve dans les publicités des agences de voyage. Mais les premières sources de compositions colorées sont situées chez l'homme aux vitraux érigés en faveur des religions monothéistes. Georges Didi-Huberman l'exprime dans son livre « L'Homme qui marchait dans la couleur » au chapitre « Marcher dans la lumière », je cite : « *Et c'est cela bien sûr que glorifie l'art du vitrail. Lorsqu'au XIII^{ème} siècle, en France où en Angleterre, notre homme vient à cheminer dans les cathédrales, que voit-il ? Que peut-il voir ? Pas grand-chose de discernable : je veux dire que les figures historiées des grandes baies gothiques sont bien trop loin, trop complexes, pour son discernement optique. Mais il éprouvera directement les gigantesques frémissements colorés. Il verra la lumière.¹* », « *Alors il s'éprouvera lui-même comme marchant dans la lumière* ». Ces photographies ne font pas directement lien avec les vitraux mais les couleurs dont elles sont composées rendent le spectateur comme immergé par ces teintes bleutées qui renvoient à la conception de la lumière comme divinité. L'homme a l'attrait pour ces champs colorés qui permet la vivacité de l'image.

Le format panoramique de ces photographies induit le spectateur à se sentir extérieur et lointain face à ces paysages. La photographie numérique m'a permis de composer ces panoramiques qui tracent des lignes de fuite assez denses et s'étalent dans la largeur du format de la photographie. Le panoramique renvoi à cette conception du grandiose et du sublime. Le sublime est en esthétique la qualité de force qui transcende le beau par le sentiment d'inaccessibilité qu'elle engendre chez le spectateur.

Cependant la création de ces panoramiques réside par l'effet miroir d'où découle ce paradoxe de continuités et de discontinuités présentes dans ces photographies. Car l'effet miroir permet de donner sens et cohérence quant à la continuité de l'espace à partir d'une discontinuité émise par l'extraction du lieu, grâce au médium de la photographie. Et il s'agit bien là, de l'extraction et du remodelage de l'espace géographique, afin de lui donner une certaine cohérence et une autonomie.

¹ George Didi Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Edition de Minuit, Paris, 2001, p.22

2. Le corps est une prison

Le corps comme délimitation spatiale. Le corps est limite des mouvements au sein d'un espace, en effet le corps se déplace et se comporte. Son comportement prend sens au sein d'un espace et d'un lieu. Il se délimite dans sa position géographique. Le corps est un cadre trop bien renseigné. Il se situe dans l'espace mais pas seulement. Il se situe aussi dans le temps. Le corps s'instaure dans le cadre spatio-temporel. Il prend sens là où il se situe, il est présence même. Le corps comme organisme de perception du monde. Met en avant ces sens pour percevoir l'espace et ainsi saisir son déplacement au sein même du lieu. L'espace temps est indice où le corps se situe, il prend vie dans son cadre élémentaire. Le corps vivant est sens même dans la configuration de son espace. Ainsi sur une photographie un sujet est aussitôt perçu dans son histoire globale, dans le style de l'époque, les couleurs, les modes vestimentaires ou encore les coupes de cheveux. Les photographies saisissent le cours de l'histoire dans une globalité. Tout artefact fait justement corps, il impose un niveau de matérialité, de construction basée sur une déconstruction du réel, son extraction même à partir de différents médiums. Et s'instaure dans l'environnement où il naît, l'artefact rappelle donc d'emblée l'histoire d'une époque, il fait effet de trace, de mémoire. L'artefact n'est donc plus perçu comme un simple objet, mais une production de remémoration au point de vue sensoriel et chronologique. C'est pareil à une notion identitaire. L'identité prime sur la chronologie, l'on ne peut que se remémorer des êtres perdus ancrés à une période, à la chronologie en somme. Le corps saisit donc l'espace dans sa globalité par ces limites mêmes.

Le corps comme obstacle. « Le corps est la prison de l'âme »¹ selon Platon. Du grec soma qui désigne l'ensemble des cellules non reproductrices des êtres vivants. Le corps est unicité et fait acte de perception étant au plus proche de la réalité. Je cite « *Ceci tend à mettre en lumière la différence existant entre les deux ordres de réalité : le corps et l'âme. Si le corps possède une quelconque perfection cette dernière n'a de valeur que dans l'ordre corporel : elle ne peut en rien se comparer avec l'excellence propre à l'âme.* »² Ici Catherine Joubaud met en lumière les deux ordres de perception de l'être. Propre à l'âme, le corps dépend de l'âme mais se configure aussi en la représentation de celle-ci. Cependant le degré de possibilité de l'âme est infini tandis que le corps est finitude même. Je cite : « *Prenons pour point de départ le passage célèbre du Cratyle.400cd, qui pose la question de la double signification du corps : » Certain le définissent le tombeau de l'âme ou elle se trouverait présentement ensevelie et d'autre part, comme c'est par lui que l'âme exprime ces manifestations à ce titre encore il est juste appelé signe (Sema) d'après eux. Toutefois ce sont surtout les Orphiques qui me semblent avoir établie ce nom, dans la pensée que l'âme expie les fautes pour lesquelles elle est punie, et que pour la garder, elle a comme enceinte ce corps qui figure une prison ; qu'il est donc suivant son nom même le soma (la geôle) de l'âme, jusqu'à ce qu'elle est payé sa dettes, et qu'il n'y a point à changer une seule lettre.* » Ainsi le corps se présente sous un double éclairage, tout d'abord il est une prison, ce qui est également à entendre selon deux sens ; ensuite il constitue une marque ou un signe en ce qu'il exprime de manière tangible ce que veut signifier l'âme. » Le corps en mouvement est dès lors signe de la vivacité. Puisque la vivacité

¹ C. Joubaud, *Le Corps dans la philosophie platonicienne*, Paris, Edition Vrin, 1991

² C. Joubaud, *Le Corps dans la philosophie platonicienne*, Paris, Edition Vrin, p.194, 1991

est la représentation de la vie et de la vitalité. Le corps donne donc signes de cette vitalité par l'élan de ces mouvements par sa capacité à se mouvoir, à s'émouvoir. Le corps est donc ce qui opprime l'âme puisque celle-ci est contenant et le corps en tant que tel est alors contenu. Le corps comme contenu même de l'âme et de sa matérialisation en tant que signe mouvement. Le corps est alors représentation de l'âme et si le corps s'exprime c'est que l'âme elle-même, à la volonté de cette expression. Les articulations sont exécutées par le corps sans même que nous y consentions. Le corps forme alors une traduction du tangible. C'est l'exécution de sa plus pure représentation et voie d'expression. La geôle de l'âme fait figure de voie d'expression alors de l'âme même. La cage thoracique illustre parfaitement les barreaux d'une prison pour l'âme.

Les ressources du corps sont définies et donc abolissent notre imagination dans l'entendement humain. La finitude est donc la base d'une certaine fracture sociale qui cause ainsi des fragments au sein même de la société. L'être humain à la particularité de prendre en compte sa propre finitude et de parer à cette finitude au moyen d'expression pérenne qui émerge au fil du temps. Les artefacts et œuvres créées ont la particularité de survivre à leur auteur. Le raisonnement qui a conduit à la réalisation d'œuvre se voit dépassé en termes de chronologie par l'œuvre elle-même. N'est ce donc pas une continuité matérielle de l'auteur. Le raisonnement, la réflexion et l'imagination qui sont des formes d'expressions et de réalisations du cogito paraissent étendre leurs champs de possibilité plus loin que la corporalité. Cependant une fois l'artiste défunt, ce sont les œuvres qui sont matière de la réalisation de son expression et de son raisonnement. Le mode sémantique qui permet d'allier l'usage de la démarche et les champs d'actions évoqués sont donc plus pérennes que l'auteur, source d'inspiration de l'œuvre. L'âme survie par la notion d'œuvre et d'expression artistique, les artistes restent en mémoire à leur composition singulière.

Le corps contient la substance pensante. Œuvrer permet de faire corps avec cette structure pensante en autonomie de leur auteur. Il y a cette vérité fondamentale que René Descartes rendit compte par je cite : « Je pense donc je suis ». Le corps fait sens dès qu'il se compose d'une conscience. Le corps conscience, la substance pensante comme corps de la réflexion. En effet selon « Le discours de la méthode » de Descartes l'âme se distingue au-delà du corps puisqu'elle se détache d'une partie du réel de part sa réflexion introspective. Je cite : « *Puis en examinant avec attention ce que j'étais, et voyant que je pouvais feindre que je n'avais aucun corps et qu'il n'y avait aucun monde ni aucun lieu ou je fusse, mais que je ne pouvais feindre pour cela que je n'étais point...* »¹. En effet, selon Descartes, la réflexion, l'âme est en deçà du corps, il dépasse du corps pourtant il est ancré à ce corps et donc ancré à ces réalités extérieures qui nous entourent. Je cite « *...j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui pour être n'a besoin d'aucun lieu ni ne dépend d'aucune chose matérielle, en sorte que ce moi, c'est-à-dire l'âme, par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps et même qu'elle est plus aisée à connaître que lui...* »² La philosophie de Descartes émerge alors comme évidente face aux données sensorielles dont dépendait la connaissance du corps comme premier objet du doute cartésien. La réflexion est pour Descartes dans un entendement absolu

¹ René Descartes, *Discours sur la méthode*, IVe partie, Edition U.G.E, coll.10/18, Paris, 1637, p.32

² René Descartes, *Discours sur la méthode*, IVe partie, Edition U.G.E, coll.10/18, Paris, 1637, p.32

de la réflexion du monde. La substance pensante dépasse le corps et sa disposition aux choses du monde. La réalité extérieure est alors la place où subsiste le corps comme point d'ancrage à la réflexion et donc à l'âme.

L'aspect phénoménologique de la conscience. La conscience, ces raisonnements et son expression au sein du réel. La conscience se manifeste aussi par le mouvement du corps. La conscience fonctionne en autonomie et à la fois en représentation de l'expression du corps. Je cite : « *Husserl ne se lasse pas d'affirmer qu'on ne peut pas dissoudre les choses dans la conscience.* » ... « *'Etre', dit Heidegger, c'est être dans le monde. Comprenez « c'est être dans » au sens de mouvement.* » ... » Cette nécessité pour la conscience d'exister comme conscience d'autre chose que soi, Husserl la nomme 'intentionnalité' »¹. En effet, selon Sartre, la conscience intervient lorsqu'elle agit au sein même de la réalité. Lorsque son expression prend ce tournant, la conscience émet son raisonnement au sein du monde comme pure expression par sa corporalité. Le corps conditionne la conscience et son champ de la réflexion au sein du réel. La conscience comme mémoire, l'être assimile et se forge une identité au cours de ses expérimentations de la vie. C'est par la mémoire que l'homme se constitue une conscience, il saisit l'existence au moment présent et l'assimile au cours de la vie. Sa mémoire est donc liée aux champs de sa conscience. Sa réflexion s'éduque au terme des années, la réflexion mûrit dès lors que l'âge avance. Un certain nombre de facteurs sont donc à prendre en compte concernant l'être, l'individu. En effet, la phénoménologie constitue l'analyse de l'ensemble du comportement humain, elle exprime la réflexion de phénomène pour expliquer les mouvements du corps et de l'être dans l'espace. Un certain lot de facteurs et d'émotions sont alors traduits par des expressions similaires à des mimiques dont le corps procède pour former un langage. Le mouvement même forme un langage, celui du déplacement du corps dans l'espace. Le corps est un moyen d'expression, on parle alors de langage corporel. En phénoménologie le comportement est l'expression d'un corps dans une situation donnée.

Le corps, organisme cellulaire, est finitude même. Pareille à une batterie. Le corps n'est pas un organisme infini. Les possibilités restent donc restreintes. Le corps est soumis à la réaction de l'organisme et donc du bon fonctionnement cellulaire. Le corps est représentation même de cette finitude par le vieillissement, le changement corporel et organique. L'être ne cesse d'évoluer au cours de son existence et perçoit le vieillissement de son organisme, de son corps et donc de sa personne. La chronologie stratifie l'état du corps au départ dans l'élan de sa croissance puis à l'âge adulte de sa maturité et enfin de sa dégradation. C'est la plus pure forme de finitude visible. L'homme est le seul être à être conscient de sa fin, de sa mort. Il est donc conscient de cette finitude imminente. Il pare à cela par l'imaginaire et l'expression artistique. En effet cette force créatrice est l'expression d'un corps assujéti par l'âme il y a donc une recherche d'expression de l'âme dans l'œuvre artistique même. Le corps est soumis dans les champs d'action naturelle et biologique. En effet le corps peut lui-même conduire à sa perte. L'être est un organisme biologique éconduit par les aléas de la vie. L'âme subsiste tant que la vie règne. L'expression artistique est donc dans le champ de la vivacité, du mouvement.

¹ Jean Paul Sartre, *Situation I*, Edition Gallimard, Paris, 1947, p.32-33

Le corps fait office d'unicité pourtant il est nombre en terme d'organes, de cellules. L'unicité comme représentation des perceptions du corps dans l'espace temps. C'est par la réflexion et l'intelligible que le corps se vit comme un unique tout. La réflexion est la base du raisonnement humain c'est par ceci que l'être pense donc est. Il raisonne et interprète, sa réflexion est intrinsèque et influencée par l'extérieur, par le réel. Le corps mène l'expression vers l'extérieur dans le monde réel. Pourtant il y a toujours une part du raisonnement que l'on garde en soi qui reste intérieure, c'est de l'ordre de l'introspection, l'être communique à lui-même. Il évoque un certain langage, c'est le propre de la pensée, de la réflexion un échange à soi même. La conscience est ce langage tourné à l'intérieur de soi. C'est une longue tirade, un monologue ininterrompu du sujet à lui-même. C'est cet aspect de la réflexion qui fait que le sujet se voit toujours coupé entre le réel, l'extérieur et sa cognition interne. Sa réflexion est omniprésente c'est sa dualité, propre au corps. Mais la matérialité du corps au sein de l'espace prend son sens avec cette réflexion avec ce degré de pensée. Le corps comme dogme directement lié à la notion d'autorité, selon le « Vocabulaire technique et critique de la philosophie » de Lalande.

Le corps est chair, la peau comme enveloppe du corps La peau est le revêtement de l'humanité. La peau comme délimitation de l'organisme et représentation même de l'humanité. En effet celle-ci délimite l'organisme et parait mobile. L'enveloppe charnelle se referme comme se refermerait un tout. La chair se voit contenue avec la réflexion il y a donc une véritable symbiose entre la chair et l'âme, le corps ne fait qu'un avec elle. Dès lors le corps devient identité. C'est un tout doté de subjectivité. La peau est élastique et confine l'âme en un moyen mécanique de mouvement. Selon la théorie de Leibniz sur les petites perceptions entre la multiplicité et le tout. Selon Leibniz, une goutte d'eau est une goutte d'eau. Cependant la mer est remplie par une multitude de goutte d'eau. Selon sa théorie de l'union de l'âme et du corps suit naturellement son idée de l'unicité. Le corps est un agrégat d'unicité, dont les rapports avec l'âme sont réglés dès le départ comme deux horloges que l'on aurait synchronisées. Leibniz décrit ainsi la représentation du corps donc du multiple par l'âme, selon lui, je cite : « *Les âmes sont des unités et les corps sont des multitudes.* ».

La mémoire du corps constitue l'ensemble de la gestuelle du quotidien. Le corps constitue en dehors du champ de la réflexion, sa propre mémoire. Par exemple sous la forme de réflexe ou encore d'acte manqué. Le corps manifeste une véritable mémoire. Qu'il met alors en pratique au long de la vie par la présence du quotidien, de la mémoire accumulée de ces gestes et ces comportements familiers. C'est la reproduction de ces mêmes gestes de ces pratiques, de ces démarches. Que l'on remarque que le corps est une entité de réflexion et de déplacement. L'identité se fait une mémoire du vécu, d'expérience et d'inconscience. Ce après quoi le sujet peut avoir créé une réalité introspective. Il s'agit aussi de la mémoire sensorielle qui enregistre les champs des perceptions.

A. Représentation et Figuration

Représentation du corps. La représentation du corps comme saisissement des mesures et de l'espace. En effet, le corps constitue une échelle basée sur l'espace de son propre corps et de ses membres. Il se constitue alors l'échelle dans le monde dans lequel il vit, d'après la comparaison aux propres mesures de son propre corps. La représentation comme fait d'être à la place ou de tenir le rôle d'une chose ou encore d'une personne. Ce qui est, présent à l'esprit, toutes images ou pensées se formant dans le psychisme conscient. La représentation en psychologie est la « *Perception, image mentale, etc., dont le contenu se rapporte à un objet, à une situation, à une scène, etc., du monde dans lequel vit le sujet.* » En psychanalyse comme « *Trace de l'évènement, affectif ou cognitif qui est destinée à être soumise au refoulement dans l'inconscient et qui constitue une forme élémentaire de la vie psychique.* »¹. En effet, le sujet met à contribution sa cognition sur l'ordre de son existence. Il contribue en une certaine représentation de son existence. Sur la cognition, « *Kant a porté un jour nouveau dans la théorie de la cognition et de l'intelligence humaine* »², la cognition est étymologiquement « *cognitio* » du latin, comme action d'apprendre à connaître. Donc relatif au champ de la connaissance. La cognition est partie intégrante de la représentation de l'être. La cognition comme représentation des pulsions d'expressions. Le cogito, du latin, qui exprime que « *je pense* » par lequel on résume traditionnellement ce qui constitue pour Descartes, la première vérité indubitable grâce à son évidence. Ce rétablissement métaphysique permet au plus profond du doute hyperbolique contestant l'existence de toute chose, d'affirmer la coexistence nécessaire de la pensée et de l'être. La formule complète « *Je pense, donc je suis* » ne doit pas cacher qu'il s'agit d'une véritable intuition, explicitée pour le discours, et non d'un raisonnement en forme de syllogisme : c'est simultanément que le sujet saisit l'existence de sa pensée par un acte de réflexion, le fait qu'un non et qui ne peut rien produire- ne saurait penser, et la coexistence de sa pensée et de son être ».³ Kant exprime ainsi la cohésion entre la représentation du corps dans l'espace et sa propre réflexion qui émerge de la situation. La cognition fait partie intégrante de la notion de représentation du corps, elle la précède. La cognition apparaît alors comme l'ensemble des activités intellectuelles et des processus permettant à l'organisme d'interagir avec le milieu en passant par la mémoire, la perception et l'intelligible. Cela relève alors d'une certaine science de la vie mentale ou de l'esprit. Mais la matérialité de cette représentation mentale est traduite par la représentation du corps dans toute sa singularité.

L'expression corporelle a été saisie dès les premières traces d'expressions artistiques, avec les peintures des grottes de Lascaux ainsi que toute la représentation des statues gréco-romaines. « *Les nus masculins « à la grecque » se rependent dans toute l'Europe, de la seconde moitié du XVIIIème siècle au début du XIXème siècle. En occident le nu masculin voit le jour et s'affirme en tant que représentation liée à la divinité. Dès le VIIIème siècle, la Grèce historique connaît son premier essor urbain et la consolidation d'un panthéon dominé par les figures masculines-en particulier Zeus –*

¹ Michel Guillemot & Bethsabée Blumel, *Petit Larousse de la psychologie*, Notion de Représentation, Edition Larousse, 2005, p.874

² Villers, *Philosophie de Kant ou principes fondamentaux de la philosophie transcendante*, Edition Collignon, Metz, 1801, p. 10

³ G. Durozoi, A.Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Notion de Cogito, Edition Nathan, 1997, p.71-72

*qui supplante la divinité féminine préhistorique incarnant la nature. »*¹ La place de l'homme au sein de l'univers comme mystère, comme tout, comme contingence même. Je cite « *En esthétique, la notion a été très critiquée au XXe siècle pour ce qu'elle implique d'attitude réaliste et d'un simple travail de reproduction. L'art moderne privilégie dès lors, tant en littérature qu'en arts plastiques, une esthétique de la production, dans laquelle on insiste davantage sur l'aspect innovant de l'œuvre.* »² En effet la représentation du corps fait œuvre par sa matérialité et sa subjectivité en arts plastiques. Cette pure représentation biologique du corps dans l'espace prend forme en tant que chair, en tant que tout organique. Par delà, sa réflexion et sa cognition, c'est un corps que l'on ne pourrait dissocier de telle ou telle situation. Ou alors il s'agirait de l'extraction du réel et de sa redistribution dans l'espace, le corps s'inscrit toujours dans un champ spatial. Un cadre qui détermine alors son environnement.



Figure 18 : Barberi, Faune, 350 av-jc

¹ Flaminio Gualdoni, *Le nu Masculin*, Edition Skira, Milan Italie, 2009, p.8-11

² G. Durozoi, A. Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Notion de représentation, Edition Nathan, 1997, p.331-332

Figuration du corps. La pose du corps comme représentation de l'expression du corps. En effet depuis des siècles, l'humanité se fait une représentation de ce corps comme vécu et comme objet de conscience matérialisée au point de vue matriciel. Des codes explicites alors par des poses généralement mimées. La figure du corps s'exprime surtout au travers de deux représentations. Tout d'abord, le portrait est un sujet qui subsiste aux travers des époques et des civilisations. Puis le corps nu en tant qu'entité unique. L'une comme l'autre des représentations citées évoquent alors des champs expressifs qui permettent la compréhension de l'humeur et de la condition physique et parfois morale de l'identité, du corps présenté. La représentation du corps comme condition de conscience. Le corps est la représentation de la conscience du cogito de la personne dans le monde réel. La conscience se voit extériorisée par le corps et l'ensemble de ses voies d'expressions. La sensibilité rejoint l'expression de la conscience, et, sa perception cependant, elle, ne fait pas l'objet même de la sensibilité. Le corps traduit donc tous les moyens de perception du sujet puisqu'il fait l'intermédiaire entre la conscience introspective et l'extrospection d'autre part. C'est donc le moyen de synthèse entre l'expression et la perception. Le corps fait office de pont, est l'intermédiaire de l'ensemble de la réflexion de l'homme. Cette conscience s'inscrit à la fois vers un regard moral du corps comme entité vivante et aussi comme pure représentation de l'humanité en tant que telle. C'est-à-dire que tous corps expriment alors par sa singularité une vision de l'homme, de la manière la plus générale qu'elle soit. Un corps est alors imprégné comme manière substituant de représentation de l'humanité. C'est par liaison et par contact que l'homme engendre, le corps est donc enclin biologiquement à l'unité et représente la force de conviction d'un tout. Par n'importe quel corps vivant ou inerte, il représente l'ensemble de la civilisation d'où provient ce corps. Sa vision dénonce et exprime la place et la cohérence du corps au sein de l'espace-temps.

Le corps figure toujours en deçà, il s'exprime par ces mouvements, par ces déplacements ou encore une situation dans laquelle le corps se pose. Le corps s'impose dans le monde parmi l'état naturel des choses, l'aspect biologique engendre la fragmentation de l'être au point de vue de son sexe et de son genre. L'espèce se divise en deux sexes majoritairement. En dehors des cas de malformation génétique qui produit des hermaphrodites, cas à part. Le corps détient sa force de sa capacité infinie de développement. Il est la figure de la représentation de l'humanité. Et c'est par des découvertes de l'évolution de ce corps, et de l'ensemble de ces capacités à se développer malgré des malformations que l'on sait intrinsèquement, son infinie possibilité. L'évolution de la médecine et de la science tend à réprimer ce corps comme matière finie dont on peut envisager les développements. Mais une part de la biologie échappe à l'homme. Et malgré des prévisions, l'homme n'est jamais certain de l'évolution d'un métabolisme en générale. Il se fait l'idée de possibilités mais la nature est parfois surprenante et garde ainsi une part de mystère.

La multiplication identitaire. Ce que j'entends par multiplication identitaire est la capacité pour l'homme de se créer des identités plurielles. Cela correspond à une figuration du corps dans l'espace temps. C'est-à-dire qu'il tend à déployer ses sens et plusieurs formes de raisonnement selon les cas de figure, selon ce qu'il attend et surtout selon l'environnement dans lequel il vit. L'artiste a souvent utilisé des hétéronymies. Les écrivains, les chanteurs, les

artistes, c'est aussi souvent le cas des artistes de rue qui développent alors des identités afin de rejoindre l'image souhaitée dont ils veulent être identifiés. On parle généralement de dédoublement de la personnalité et plus récemment de trouble dissociatif de l'identité en psychanalyse ou le sujet pare à des discordances profondes au sein de sa propre identité et afin de parer à cet insoutenable non logique, il érige alors autant de personnalités que de chemins envisagés. Mais il faut bien mettre à distance ce trouble de ce que je nomme la multiplication identitaire, car la multiplication identitaire loin d'être un trouble pour les artistes, c'est un savant calcul entre l'offre et la demande en quelque sorte. L'artiste ne pouvant pour quelque raison ou ne voulant désirer employer sa propre identité, conçoit alors une identité apte au besoin de partage et de diffusion de sa reconnaissance. C'est en quelque sorte le masque du corps. Il s'agit ainsi de la manière dont l'individu, dont l'artiste se représente devant ses contemporains. Et j'insiste sur ces contemporains puisque l'effet d'une hétéronymie perd tout son sens post mortem. En effet les différentes hétéronymies d'un auteur quelles qu'elles soient sont abolies lors de sa mort. Toute ces hétéronymies se voient redistribuer vers son identité nationale, celle qui figure sur l'acte de naissance en somme. Ce fut le cas de l'auteur Fernando Pessoa qui exprime ainsi l'utilisation de ses différentes hétéronymies au cours de sa vie. Je cite :

« Chacun de nous est plusieurs à soi tout seul, est nombreux, est une prolifération de soi-même... Il y a des êtres d'espèces bien différentes dans la vaste colonie de notre être, qui pensent et sentent diversement... Et tout cet univers mien, de gens étrangers les uns aux autres, projette telle une foule bigarrée mais compacte, une ombre unique... Dans un vaste mouvement de dispersion unifiée je m'ubiquise en eux, et je crée et je suis, à chaque moment de nos conversations, une multitude d'être, conscient et inconscient, analysé et analytiques, qui s'unissent en un éventail large et ouvert. »¹ Ici Pessoa met en exergue la manière dont se composent et s'alternent ces différents noms d'emprunt qu'il désigne alors comme des personnalités et des individualités à part entière qui sont tous en lien avec le propre corps de l'artiste mais qui sont étrangers entre eux. C'est en quelque sorte une division subjective de l'artiste lui-même par lui-même. Tous ces noms d'emprunt sont autant de masques d'un corps unique. C'est Lacan qui introduit le terme de division subjective, Il le désigne comme « *cet effet, le sujet, est l'effet intermédiaire entre ce qui caractérise un signifiant et un autre signifiant.* »².



Figure 19 : Jake et Dinos Chapman ZYGOTIC, 1997, fibre glass, résine, peinture, 190 x 90 x 90 cm

¹ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Tome I, Edition Christian Bourgeois, 1988, p.33-36

² Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre XX. Encore, Edition Seuil, 1975, p.48

Lacan montre ainsi l'utilisation de l'hétéronymie comme le besoin de se soustraire de soi même pour construire une identité mirage en quelque sorte. Une identité créée de toute pièce, c'est une forme de renaissance pour l'artiste, il érige ainsi une identité totalement fictive et non naturelle.

Le corps est aussi une des premières représentations que conçoit l'enfant de par les dessins d'enfant ou dans la petite enfance. Il constitue alors une certaine prise de conscience de soi par la mise en évidence du cogito et du sens de réflexion et de logique au système de pensée. Il prend effet dans un environnement où l'enfant saisit la globalité du foyer. Il dessine ainsi son environnement, il catégorise les sujets de part leur place familial. Il n'en connaît pourtant pas l'anatomie mais saisit déjà la figuration du corps. Il dessinera par exemple une tête, un tronc puis quatre membres désignant les bras et les jambes par de bâtons simples. Il sait déjà ce à quoi correspond l'entité du corps de manière générale. Il se fait l'image d'un corps normé et général. Les distinctions pour catégoriser telle personne ou telle personne se fera par des détails minimes tels que les cheveux, les couleurs ou la taille. Mais la figure emblématique du corps pour lui reste la même.

Dans l'expression artistique l'homme est la plus pure forme d'existence. Mais il doit chercher au dehors une représentation de ces propres sens d'existence. Afin de rendre compte de sa mémoire sensorielle. L'homme est soumis à cette forme de représentation qui apparaît presque comme impulsion de projection de lui-même. L'expression par le langage est la représentation d'une volonté de communication. La communication est la base d'échange et de partage. L'homme est ainsi éduqué afin de vivre en société. Il établit par ces échanges des relations et des intersubjectivités. L'artiste fait acte de partage, il dévoile ainsi sa subtilité par l'expression artistique qui fait office de communication. Là où réside la force de l'œuvre d'art est dans le non besoin de la posture de l'artiste. En effet, une œuvre même d'un artiste posthume exprime tout autant.

Le corps comme sensation, du plaisir à la douleur. Le corps est avant tout état pour celui qui l'habite. En effet le corps comme perceptibilité qui passe du neutre à la joie puis à la tristesse. Le corps est ainsi un état de perception des sens qui influent le métabolisme et par la suite, l'identité. C'est par la confrontation à ces états que le corps s'instruit et s'identifie. Il s'agit alors d'expérimentation de la vie perçue par l'entière du corps. Ces états marquent l'identité de l'individu et le désignent comme subjectivité à part entière.

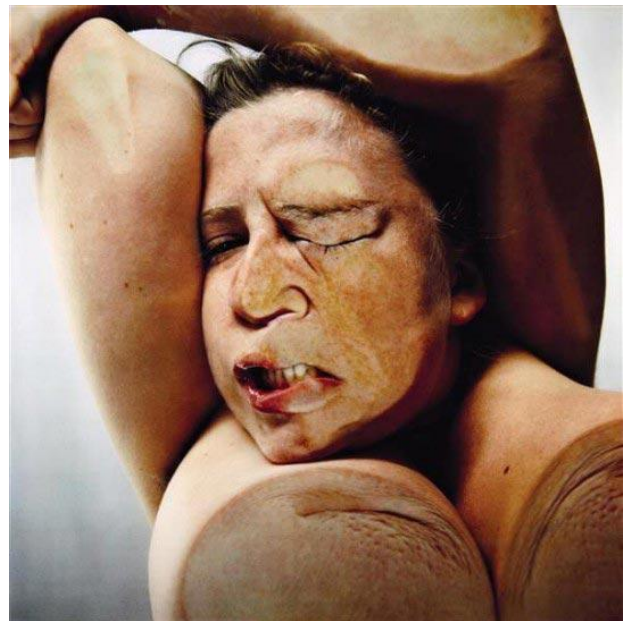


Figure 20 : Jenny Saville, Closed Contact 14, 1995-1996, Print mounted in plexiglas, 182,9 x 182,9 cm Courtesy Gagosian Gallery

B. Dominer par ses sens

Enclin au sensationnel. Le corps est comme nous l'avons vu précédemment un organisme complexe de représentation. Les sens et les perceptions complexifient ce corps et lui attribuent une intellectualité narrative. Je m'explique ce que j'entends par intellectualité narrative est le sens de l'histoire par rapport à l'évolution du corps. Il est évidemment dans une constante réflexion subordonnée aux sensations qu'il perçoit du monde extérieur. Il est toujours en liaison dans l'élément le plus naturel qui soit, la vie. Selon l'époque, les sens, les perceptions n'ont pas été les mêmes, ils ont évolué avec des domaines de réflexions qui se sont étendus au cours du temps. Sur la période romantique par exemple, la peinture et la littérature sont des champs intellectuels et de réflexions qui se sont très étendus. Cette mémoire s'est archivée dans un patrimoine intellectuel de l'homme. Cette évolution de l'intellectualité de l'homme le pousse d'une part à abandonner d'ancienne convenance, ainsi que d'ancienne perception de la vie. En effet l'évolution du champ intellectuel donne à l'homme des bases de projection de la réflexion. Pourtant les échanges entre les êtres ont toujours été menés par des manières exactement semblables, seuls divergent les moyens de communication tels que le langage. Le corps se voit soumis par ces propres sens, il est le métabolisme qui érige ces sens, les archive dans sa mémoire subjective et dirige ainsi le corps selon les sens évoqués. Le corps se voit donc en deçà de ses perceptions, il fusionne avec elle et perçoit ainsi ce qui contribue à l'élan du mouvement du corps. Les sens ne sont pas une extension du corps, ils l'habitent. Et permettent ainsi des prises de décision en lien avec le monde extérieur. L'être humain doit alors gérer ses émotions afin qu'elles n'enfreignent pas la bonne conduite du corps et de l'esprit. Il doit se résoudre à vivre avec celles-ci de manière continue. Car la sensation, qui perçue devient émotion, peut être un moteur positif ou négatif pour le corps et pour l'esprit. Il faut donc que le corps ne soit pas obstrué par les perceptions des sensations. En art au contraire le travail de l'artiste réside dans ce partage de l'émotion qui doit s'imprégner chez le spectateur. Il doit pouvoir s'immerger dans le monde conçu par l'auteur d'après l'œuvre et de sa seule vision. Il y a donc une antinomie quand à l'art car l'art ne ménage pas le champ du sensationnel, il doit pouvoir abandonner le spectateur et laisser celui-ci percevoir la sensation qu'effectue la vision de l'œuvre. Il y a donc une rupture entre ce qui est de l'ordre de la vie où l'on se doit de contenir son émotion et l'art qui au contraire met en exergue les sens de manière à extrapoler la vision de leur auteur. L'œuvre fait sens dans son rôle d'échange et d'immersion.

La question du libre arbitre à l'encontre du sensationnel. En effet, le libre arbitre rejoint le concept de la volonté. A l'inverse de la conception d'une destinée ou tout serait alors écrit par avance, le libre arbitre quand à lui est choix à part entière. Il désigne une forme de responsabilité. Le libre arbitre rejoint alors la question de la domination par les sens. En effet si les sens sont inscrits indubitablement au corps, celui-ci serait donc soumis aux valeurs des perceptions vécues. Or malgré cette soumission du corps, ce dernier est alors emprunt à la contenance. C'est-à-dire qu'il perçoit et qu'il garde en lui ce qu'il perçoit, le partage fait sens au libre arbitre car l'individu fait le choix alors du partage ou de garder pour soi, de taire ces sentiments en quelque sorte. Le corps est alors une prison mais l'esprit est libre de ces

décisions et la réflexion du sujet permet d'envisager alors plusieurs alternatives. Le libre arbitre 'liberum arbitrium' en latin a été créé afin de responsabiliser l'homme, l'être dans ces actions. Afin que ce dernier ne soit pas enclin à se cacher derrière la divinité. En effet selon la religion chrétienne dieu a fait l'homme et par logique il a ainsi permis à l'homme de choisir ces actions qu'elles soient bonnes ou mauvaises. C'est ainsi par le libre arbitre que la foi a déresponsabilisé dieu pour responsabiliser l'homme. Le libre arbitre est nécessaire en art car l'art se doit de responsabiliser les spectateurs, il ne peut juste donner à voir sans faire ressentir un certain ordre moral. L'art s'inscrit ainsi pleinement à une forme d'humanisme. De part la valorisation des sens et de l'expression de l'homme.

Dominer par ces sens, souverain de sa contenance. L'homme doit choisir constamment entre ce qu'il garde pour lui et ce qu'il exprime. Car l'être pense et réfléchit constamment. C'est un être pensant. Il est donc malgré tout soumis, dominé et à la fois dominateur de ce corps. Puisqu'il fait acte de résilience ou de résistance envers ces propres pensées. Il sélectionne ce qu'il partage dans un savant raisonnement de sauvegarde de l'espèce. Il agit ainsi pour lui et agit alors pour l'ensemble de l'humanité. Comme groupe comme entité motrice du champ de la réflexion de l'homme. L'homme exprime donc ce qu'il choisit selon ce qui lui semble meilleur pour lui-même et donc pour son espèce. Il choisit consciemment ce qu'il fait exister ce qui procède en quelque sorte. Car ainsi ce qu'il exprime, communique, s'inscrit dans l'espace temps. Chacune de ses actions mise en lien avec l'ordre du sensationnel.

La résilience est l'aptitude d'un individu, plutôt passif à son environnement. Dans le sens ou la réalisation d'action, d'expression est nécessairement limité. En effet la résilience est, je cite : « *Aptitude d'un individu à se construire et à vivre de manière satisfaisante en dépit de circonstances traumatiques.* »¹ . C'est-à-dire que la résilience s'inscrit comme moteur de l'inertie, c'est accepter tout bonnement un certain ordre des choses qui nous semble alors plutôt naturel. Il s'agirait alors là d'une vision d'un certain destin, un certain ordre des choses préétabli. Comme préconçu, il s'agirait de ne pas aller à l'encontre des ces émotions ou encore de ses pulsions. Tous sens feraient lien dans un répondant organique face aux pulsions aux actions du champ de l'expression de l'homme en quelque sorte. C'est s'adapter à son environnement changeant. La dynamique est du coup, extérieure en quelque sorte elle figure dans cet espace temps. Elle soustrait ainsi le sujet au champ d'action exprimé. Le sujet est en aucun cas en mouvement, il stagne dans cet environnement qui évolue, qui fait acte de changement au fil de la chronologie, du temps. Il n'est en aucun cas dans un ordre matériel des choses le corps est alors objet dans cet environnement contemporain. L'imagination par contre peut être activée mais la résilience s'inscrit dans la passivité et donc dans l'inertie.

La résistance est une forme d'opposition, qu'elle soit physique, orale ou encore cognitive, d'un individu face à une forme, une norme sociétale. L'homme existe aux travers de ses résistances. C'est lorsque qu'il prend la pleine considération de ses choix que l'homme existe. Puisqu'il s'affirme, il insiste sur le caractère de la résistance et lui permet une pleine existence. L'homme se choisit aux travers de ces choix, de ces possibilités et ceux-ci le détermine, font de lui une affirmation de sa propre existence. Et lorsque l'homme se choisit il

¹ Isabelle Jeuge-Maynard, *Dictionnaire Le Petit Larousse illustré*, Edition Larousse, 2013, p.954.

engage l'humanité avec lui-même puisque l'humanité est basée sur la subjectivité. La résistance est une forme d'opposition à quelque forme d'abus. Elle permet à chacun de ne pas se soumettre, d'exprimer ainsi son point de vue. Son analyse, il s'agirait de sa propre réflexion mise en exergue comme entrant dans le champ de la réalité donc ce qui est hors de nous même, du champ du réel, de l'intersubjectivité en somme. Cela se relate aux yeux de tous, s'inscrit ainsi dans le temps. En psychologie analytique c'est ce qui désigne le fait de ne pas être ouvert à soi, à sa propre réflexion en quelque sorte, à sa réalité et à la réalité extérieure.

Sens contre sentiment. Le sens comme émission d'une logique ou d'un raisonnement est alors de l'ordre de la réflexion tandis que le sentiment est de l'ordre de l'affection. Pourtant le terme de sens à cette double dualité. En effet son emploi correspond à deux champs d'expression presque antithétique. Entre le sens qui correspond à une logique, à une forme, je dirais plus mathématique, une somme, une addition, le calcul d'un raisonnement et le sens comme pure sensation. Ce qui rejoint l'ordre du sensationnel donc lié totalement à l'émotion. Le mode sémantique vise ainsi à donner sens au sentiment. C'est ainsi que l'expression artistique se mêle à cette réflexion, à cette projection au caractère propre de la réflexion.

La sensation est l'égale des saveurs. Qui ne saurait savourer la vie, est malade. La sensation comme « *Donnée brute et élémentaire provoqué par une excitation physiologique, c'est-à-dire par la modification d'un sens externe ou interne. Jamais donnée à la conscience en tant que telle, la sensation est théorique la matière première et la condition nécessaire de toute perception.* »¹ Elle contient une certaine tonalité affective ainsi que des éléments représentatifs. Il y a donc une distinction entre la sensation représentative, à but cognitive comme une forme, une couleur ou encore un son et une sensation plus subjective, comme sensation de plaisir, sensation de douleur etc.

Le sens du sens. Du sentiment au sens social. Le sens commun, généralisé en quelque sorte. Le principe de Sensus Communis désigne originellement le sens commun que l'on connaît aujourd'hui. Déjà présent dès l'antiquité comme Sensus Communis, il signifia l'humanité au travers de la raison et de la sensibilité. Celui qui ne correspondait pas au principe de Sensus communis était considéré comme marginal et aliéné. Aristote mis en exergue ce principe par son œuvre « *De l'âme* » ou il est question des moyens de perception comme organisation de l'âme. Par la suite, Descartes, en faveur des concepts aristotéliens, réexplicite le sens commun et le remet au goût du jour par les découvertes récentes de la médecine. Il met en lien la question de perception émise au cerveau par le moyen de la glande pinéale. Et prouve ainsi que la perception est un principe fondamental de l'existence présent chez tous les êtres vivants. Kant explicite quant à lui le principe de sens commun dans son ouvrage Critique de la faculté de juger. Dans l'analytique du beau, Kant figure un fondement quand au sens commun, il questionne alors par un discours rhétorique « *Peut-on avec quelque fondement présupposer un sens commun ? Des connaissances et des jugements doivent pouvoir être communiqués universellement, ainsi que la conviction qui les accompagne, sinon il n'y aurait pas d'accord entre eux et leur objet; connaissance et jugement ne seraient dans leur ensemble qu'un*

¹ G. Durozoi, A. Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Notion de sensation, Edition Nathan, 1997, p.353-354.

simple jeu subjectif des facultés représentatives, comme le veut précisément le scepticisme. »¹ Kant figure alors la portée sociale du sens commun en la mettant en lien avec la notion de norme de goût. Le sens commun intervient en art, par la mise en exergue du prédicat et des prérogatives imposées au spectateur. Elle rend compte du sujet auquel elle se réfère de manière objective en vue des spectateurs. Il y a donc d'une part l'établissement des normes imposées et exposées par les prédécesseurs et l'ouverture à un nouveau mode d'expression de subjectivité et de point de vue de la part des artistes contemporains et actuels qui puisent à conforter ou à contredire les prérogatives du passé. Nos 5 sens établissent la base du sens commun des mortels, c'est un capital inné, propre au fondement des capacités chromosomiques en lien avec la parenté. L'ouïe, le toucher, la vue, l'odorat et le goût sont les cinq outils propres à la condition de l'artiste pour servir, l'expression artistique.

Le sens moral une histoire de mœurs et d'humanité. L'expression artistique, l'art forme une déontologie morale puisqu'elle définit les mœurs et coutumes de chaque siècle. Le caractère de projection permet à l'art de mettre en exergue le refoulement nécessaire à l'homme face à ses pulsions permettant la liberté de chacun. En effet le caractère de projection permet en art d'émettre des caractères vécus et de prédisposer à des finalités vécues de manière nihiliste. Ne pas pouvoir être éternel est une frustration qui mène l'homme au besoin de survie de son espèce et de traces quant à sa civilisation, à son époque. L'art, malgré des sujets tabous évoqués au fil du temps mène en même temps une création de type déontologique autonome et moralisatrice. C'est un cadre moral dans lequel les individus se confinent. L'art est la discipline indissociable de la valeur déontologique. Puisque l'art rend compte de la condition humaine et de ses limites au niveau de la satisfaction du réel et du besoin constant de narration dont l'homme fait preuve. Il instaure ainsi un cadre moral dans lequel les individus d'une civilisation s'ancrent et se laissent diriger par telles ou telles mœurs. L'art procède comme déontologie permanente et instaure un cadre moral au sein d'un état pour parer à la valeur mystique et religieuse liée à la théorie de désenchantement du monde. L'art tient désormais un rôle fondamental pour palier à la perte de la morale et de mœurs prédéfinies par l'ordre du sacré instauré précédemment par les religions monothéistes. Puis fondatrice d'éthique, de fondement sociétal, participant activement à l'histoire. C'est parce que l'homme est d'un certain côté dominé par ses propres sens, ses propres pulsions, qu'il participe activement à la conception d'une déontologie permanente qu'elle soit consciente ou inconsciente. C'est le sens de la déontologie même, le partage, l'empathie sont des notions que nous avons analysées précédemment et qui démontre et prouve la réalisation d'une forme de déontologie morale, quasiment intrinsèque à l'homme.

¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduit et introduit par Alexis Philonenko, Edition Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 1993, p.109

C. L'objet corps

L'objet corps est ce que je nomme le corps matériel, l'organisme sans vie, sans métabolisme. Un corps sans vie. Un amas de chair et d'organe dénué de sens. La composition biologique du corps a été copiée de par la mécanique. En effet la réflexion de l'homme se fait à l'image de la biologie et de ce qui est déjà sous nos yeux. C'est-à-dire que l'état naturel des choses nous offre déjà un lot de connaissance qui personnalise notre manière de réfléchir et du coup d'interagir avec les matériaux. L'on conçoit par exemple la mécanique dans un sens déjà de mécanisme de notre propre corps ou celui-ci fait figure d'embranchement de par les os et les articulations. En effet le corps est avant tout un objet biologique considéré comme organisme dès lors qu'il est vivant. Il est régit par un ensemble, il s'agit de métabolisme. Le métabolisme est à considérer comme « *Ensemble des réactions chimiques de transformation de matière et d'énergie, catalysées par des enzymes, qui s'accomplissent dans tous les tissus de l'organisme vivant. Ce que l'on nomme métabolisme de base est la dépense minimale d'énergie de l'organisme, pour assurer sa survie.* »¹. En effet le corps est un organisme qui survie par le fonctionnement de son organisme, sa matérialité, l'organisme, le corps en tant que tel sans vie n'est qu'un objet une enveloppe charnelle. Un corps sans vie sans métabolisme est un corps dénué de sens qui a perdu son lien à la vie, sa vivacité. Un corps dénué de vie est en quelque sorte dénaturé. Un corps inanimé. C'est en quelque sorte l'objet poupée. Il y a d'ailleurs une imagerie de l'objet corps dans une forme d'inertie avec la poupée. Une poupée est une représentation en deçà du corps puisqu'elle ne matérialise qu'une vision du corps inerte, sans vie, sans vitalité. Et n'exerce qu'un mimétisme de notre reflet de la vision subjective que l'on se fait du corps. Certains corps sont même infantilisés car employés et donnés comme jouet par exemple à l'enfant en bas âge. Infantilisé car pour la plupart du temps dénué de sexualité, dénué de vie. Dans un certain sens la sexualité, la reproduction est le signe de la conservation de l'espèce, et donc de la vie dans toute la reproduction que l'on se représente. Elle participe activement à la vision que l'on se fait du corps en tant qu'image du corps représenté dans l'esprit humain. C'est l'objet corps. Cette représentation du corps en tant qu'objet matériel est dénuée de dynamisme, sans activité. Il est aujourd'hui malgré tout représenté dans un élan de la personnalisation que l'homme se fait de lui-même. Et donc tant à l'imitation de l'état naturel des choses. Il y a d'ailleurs dans le champ de l'art et même de la production de jouets, de poupées, de toutes sortes, de représentation du corps des degrés de perfectionnisme pour saisir ce corps en tant qu'inertie conceptuelle. L'objet corps réfère donc avant tout au thanatos à la mort, aux champs de l'inerte. En effet la corporalité du corps sans vie, sans pensée, sans réflexion devient alors pure représentation de la mort et donc de l'absence.

Par exemple les sculptures de Ron Mueck figurent ainsi en un hyperréalisme semblant donner des faux airs de la vie. C'est en sculptant chaque trait du visage, chaque surface comme de la peau, chair qui paraît rigide en matière et qui paraît molle à l'œil. Par une position réaliste une pigmentation de la peau, un travail de la peinture en somme, ainsi que la sculpture en soi avec l'implantation de cheveux, de cils pouvant donner un contraste une vitalité à la sculpture.

¹ Isabelle Jeuge-Maynard, *Dictionnaire Le Petit Larousse illustré*, Notion de Métabolisme, Edition Larousse, 2013, p.684.



Figure 21 : Ron Mueck, Boy, 2001



Figure 22 : Ron Mueck, Big Baby, 2013

Le corps présent, le corps absent. Imitation de la réalité pour tenter de mimer la vie hors mouvements. En effet la présence du corps représente sa délimitation dans l'espace comme contour d'un tout organique. Au contraire de son absence qui résulte par sa disparition de part son état cadavérique qui le rend peu à peu inexistant puisque d'abord sans vie et enfin sa décomposition fait de l'homme un être pérenne même au-delà du confinement de sa corporalité. Durant l'existence durant la vie, le corps fait face au vieillissement il pare pour vivre à l'encontre de sa finitude en quelque sorte. C'est-à-dire qu'il fait face par son métabolisme pour se maintenir en vie du début de la naissance à sa seule finitude. En effet comme l'objet corps fait lien avec le champ de l'inertie, du thanatos. Le chant inerte ainsi le corps comme objet désuet, dénué de tout sens de tout symbolisme. Comme reflet dans un état figé des choses. Implanté dans un décor mouvementé celui des spectateurs, témoin de l'évolution et figurant du monde contemporain. Il s'agit alors d'une représentation du corps au devant de la scène contemporaine. L'ombre du corps en quelque sorte, une forme de cohérence dans la mise en scène de l'environnement, implanté dans le décor. Et au contraire la représentation de son absence dans l'au-delà. La présence de sculpture pouvant représenter le corps même dans un hyperréalisme talentueux peut s'avérer décadent et se rompre. Pouvant ainsi évoquer alors avec stupeur l'au-delà, figé là même dans cette sorte de finitude. Dans ce qui est le point de non retour dans l'existence comme l'aboutissement. Passé, vu, prisonnier des yeux de la méduse, figé à présent vers une forme de résilience, de passivité là pour l'éternité. Parmi un monde qui n'a de cesse d'évoluer.

Le corps membre, l'enveloppe charnelle comme tissage du corps. Le corps est alors un amas de membre retenu avec la chair sous la peau, épiderme qui recouvre ce dernier qui lui donne ainsi sa structure d'enveloppe charnelle. Qui lui donne ces formes lisses et courbées. La chair comme contenant. Ainsi enveloppé dans la pigmentation de la peau. Le corps sous forme d'unicité. Un peuple, une civilisation, un unique corps. L'esclavagisme et la souveraineté furent pendant longtemps la mise en pratique d'une inégalité parmi les hommes. Inégalité qui persiste même sous la forme d'une démocratie érigée en politique qui lui donne une tout autre mesure. La royauté, le totalitarisme et les dictatures sont autant d'état ou le corps d'un état en l'occurrence une nation forment alors un corps sociétal, ont été dirigé par une unité ou pour une unité de privilégiés. Le corps est alors vu au-delà de main d'œuvre mais alors comme esclavagisme de règne, le corps se voit distribuer des rôles presque tranchés dictés sans aucune forme de liberté.

Corps et design. Les courbes du corps en tant que telles. Fusion des membres. La prothèse comme continuité au membre pour permettre la cohérence du corps et de son mode de déplacement au sein du monde. En effet des anomalies ou des maladies ou quelconque accident de la vie peut modifier, changer le corps. Le corps est malléable c'est une matière délimité au sein de l'espace. L'inspiration des courbes pour le design et la personnification qu'entretien l'homme avec ces propres objet de fabrication. En effet l'homme s'inspire de la nature et des courbes préfabriquées de la nature pour créer à son tour des artefacts que l'on nomme œuvres.

C'est dans la dislocation des membres que l'on se fait une vision et une compréhension du corps. En effet l'anatomie a été érigée par des dissections, des recherches par la médecine et

la science au travers du temps. Il y a une différence de perception selon les zones du corps sa compréhension par exemple, l'ongle lui-même forme deux parties, une partie que l'on peut couper la partie blanche qui ne cesse de croître et la partie rose qui est sensible apte à craindre la douleur. Il y a alors selon la partie du corps des zones plus sensibles que d'autres, il y a des zones au corps lui-même. L'exemple des cuticules est intéressant car justement là une partie est à extraire, est excédent. La perception se fait en effet d'après la zone du corps, le corps distingue la sensibilité et la zone concernée. Si vous prenez une personne dont on bande les yeux, l'exercice d'une pression sur son dos et sur son bras gauche. Cette même personne saura situer les deux pressions sur son corps à deux zones bien distinctes. Ce seront des zones qu'il pourra lui-même déterminer sans même l'aide de la vision de cet acte. Il fera acte de perception du sensible. Le corps se vit donc dans un morcellement continu des zones du corps. Le corps est un ensemble de membres et de zones.

Délimitation du corps. Le corps, son genre et sa sexualité. Sexualisation du corps objet. Le thanatos, la mort est aussi blâmée que la sexualité dans les religions en général. Ce qui démontre que cela fait partie du même ordre, comme des blasphèmes contradictoires au besoin d'engendrement de l'espèce humaine et de ce réel besoin au cours des siècles comme quelque chose de tacite, de tabou, évocateur de la nécrophilie. En effet réside l'aspect nécrophile dans la structure de la statue par son aspect figé et la représentation sexuée. Le corps est inerte, il est comme désincarné abandonné à la loi de l'apesanteur comme seul indication de son maintien et de son bon fonctionnement. Son ensemble est immobile, représentation du néant, abandonné au vide au spectateur lui-même.



Figure 23 : Jake et Dinos Chapman, CockroachKid, 1994 Fibre glass, résine, peinture, 103 x 56 x 25cm. Jack et Dinos Chapman, Fuck Face, 1994,

D. Expression corporelle

La gestuelle fondatrice des codes sociaux. Et réceptacle des normes sociales. L'expression corporelle comme échange de codes fondamentaux à l'entretien de la vie de l'espèce humaine. En effet c'est par un langage intermédiaire de subordination, ou par la gestuelle, les mimiques que l'expression est perçue. Cela fait appel au sens commun, aux icônes, à la culture de base, à l'éducation, au partage. Comme une culture populaire de la communication ou les codes peuvent être de plus en plus subtils selon les castes sociales car les inégalités sont loin d'avoir été éradiquées au sein de la société et du mode de fonctionnement de ces sociétés.

Chorégrapheur la vie, le partage par narration et par mise en scène. Rendre compte d'une narration par l'évocation d'éléments communs et perçus par la forme, le style de la narration, par esprit contemporain. La chorégraphie contemporaine comme représentation subjective du corps et de son expression au sein même de la société. Comme au dessus, spectateur du rôle de la communication, du langage du corps, les ballets, l'opéra, sont autant de disciplines qui tendent à expliciter les interrogations du langage et de l'expression corporelle au sein de réadaptation toujours moderne toujours contemporain. En lien, toujours avec le fait de danser la vie, de la mettre en mouvement et d'interroger le mouvement par la même occasion au regard du spectateur. Dans une lenteur pourtant affirmée la chorégraphie Magma de Boris Charmatz met en lien le rapport du corps, du contact et la complexité de l'unité en un sens.



Figure 24 : Magma, Boris Charmatz, 2007

Le langage, communiquer, mimer des gestes. L'infinie possibilité de la communication corporelle. Créer plusieurs corps avec une base de représentation du corps qui permet ainsi la multitude et la fusion de la chair au sein de l'espace comme un amas grouillant de corps reliés les uns aux autres soudés en quelque sorte métaphoriquement, il s'agirait d'une certaine représentation du vivre ensemble de la proximité et de la fusion en même temps, le corps fuse avec son voisin, il y a un lien, une soudure qui les rattache qui les rapproche qui les relie et ne fait plus qu'un ainsi. Un corps composé de plusieurs réflexions subordonnées même au travers de cette chorégraphie. La fusion des sens et des perceptions par contact physique est palpable. Le corps en mouvements en constant déplacements minimes mais quasi millimétrés, mène à bouger cette amas de corps entremêlés comme fusionnés qui devient alors unité même.

Comprendre et apprendre de l'autre corps. En communication, en partage, le corps des autres comme extension de son propre corps. En effet le corps est unité mais une unité départagée selon l'ordre donné à notre raisonnement. Par le mouvement labial, on se fait comprendre par le langage parlé mais il peut exister le langage mimé celui des sourds ou encore le langage corporel qui rentrerait plus alors dans le champ de la culture. Comme code de norme d'attrait et de retrait en situation de communication corporelle. De la parole aux gestes à la gestuelle pour faire comprendre en interprétant un certain nombre de code conscient ou inconscient de la part du sujet.

La communication comme acte d'échanger et de raisonner avec l'ensemble des acteurs du monde extérieur. Tenter désespérément de former une unité, un ensemble de réflexions, de prise de décisions pour un état, une patrie, une nation, un pays. Voilà ce que tend à revendiquer la politique. Comme le maintien d'une réflexion unique, d'une base de la société une forme de normalisation de l'expression du corps. Une fusion des avis et des sens de prise de position dès lors car les prises de position sont ce qui constituent un état, un pays comme acheminement vers une union des parties, des ministres, de la mise en place de l'organisation de la politique même. Telle la chorégraphie d'une réflexion à plusieurs corps comme un acheminement vers la pensée qui doit s'inscrire dans le cours de l'histoire et qui évolue tout du long. En modifiant les modèles de représentation, les styles, les canons de beauté, de concept de la beauté et de l'esthétique même. La notion de sublime de part la mise en avant de certain mode de l'esthétique du beau et de ce qui appartient au champ de réflexion de l'art. Comme représentation formelle d'une fondation des sens communs et du perceptible du tout. Par instinct l'homme vit l'émotion par échange et donc par un minimum de mimétisme. L'évolution et le constant mouvement de réflexion du corps au sein de l'espace et de l'esprit démontre alors un flux de la pensée comme narrative à tout ce qui est perçu de l'extérieur. Est relaté de manière générale par les journaux, les articles de presse et l'écrit en général, qu'il soit théorique ou non, critique ou non. Favorable ou défavorable cela serait égal, il cite et donc il sélectionne. Le sens commun se partage par une culture commune et un partage permanent des données et des nouveautés, des créations d'artefact d'œuvre au sein de l'art contemporain en général. La communication représente « *Dans son acceptation générale, désigne tout processus d'échange d'un message entre un émetteur et un récepteur qui peuvent être aussi bien animaux qu'humain. Le concept de communication couvre ainsi un domaine très vaste, allant des chants des oiseaux à l'information télévisée en passant par les gestes. C'est pourquoi la linguistique fait une distinction entre les systèmes de communication et les moyens de communication.* »¹ La communication, l'échange mène au dialogue, on abandonne l'espace de l'expression introspectif pour dialoguer avec le sujet, l'autre qui se trouve en face. En art le spectateur en somme, averti, il perçoit l'œuvre de l'artiste telle qu'elle a été conçue. L'esthétique de l'échange et le moyen sémantique mis en place tendent à rendre un style et une portée de nécessité du dialogue, par la mise en place de système de communication et des moyens de communication.

¹ G. Durozoi, A. Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Notion de communication, Edition Nathan, 1997, p.74

Le médium de la vidéo m'a permis de traiter le sujet du corps et de son environnement en une symétrie parfaite et régulière. La fusion entre élément naturel et numérique, se faisait au travers du mouvement réagissant à un effet miroir. Cette symétrie permet ainsi de donner lieu à un enfermement du corps et de l'environnement donnant vie à une sorte de monde parallèle où l'organique se lie afin de recomposer paysage et forme corporelle imaginaire. Cette recomposition formelle engage l'acte créateur comme un remaniement de l'espace et de la chair. La création prend pour base le modèle de la symétrie du corps humain afin de donner vie au sujet traité.



Figure 25 : Vidéo, projet Main de Dieu, Camille Leboë.

La vidéo m'a permis de retravailler la chair par le numérique afin de composer de nouvelles formes de chair. Ces formes renvoyaient à un aspect de la peau très charnelle qui permet au spectateur de visualiser une certaine sexualité naissante et ambiguë par son caractère bisexuel. L'éclairage et la mise en scène renvoient à la sphère religieuse, presque divine. Ces étapes d'actions renvoient à un cycle qui met directement en lien avec la question de l'engendrement. Et met en évidence la question de la création qui passe par l'engagement du corps au sein même du médium, ici la vidéo.

Ces captures d'écrans relatent ainsi comme la représentation d'un alphabet et d'une codification menant directement à l'expression de la sexualité sous forme d'évolution constante selon la gestuelle par le médium de la vidéo et de l'utilisation donc de nombreuses captures d'images. Ces différentes formes de la sexualité qui sont en plus très aléatoires et qui expriment alors différents genres et différentes sexualités comme quelque chose d'indistinct et d'indéfinie.

L'aspect malléable comme communication comme infini alphabet, moyen d'expression propre à l'écriture, à l'inscription. Et à ce qui est retranscriptible, ce qui peut être réécrit, relu, comme narration. Lire c'est entendre quelqu'un s'exprimer par un langage codé et mis en évidence par des signes qui possèdent des sens communs afin que la communication soit possible, le partage en somme. Comme ce qui a l'air vivant, l'hyperréalisme par la vidéo, par des moyens de retouches numériques de la couleur et de la mise en forme en tant que telle. Avec un fond divin dans des tons bleutés rappelant l'ère du ciel, donc du paradis de ce qui est en haut, divin comme au dessus du monde au delà de la vie.

Création d'un corps hybride avec des mains mettant en scène plusieurs formes d'apparence sexuée. Le mouvement permet directement la métamorphose de la chair devant l'œil du spectateur. Le décor est assez religieux avec des tonalités d'éblouissement et de bleu azur rappelant le ciel, et par extension, la présence divine. Le corps délimité dans une narration occupe l'espace de l'écran face aux spectateurs et émet des signes collés, mis en scène en une symétrie parfaite. De l'ordre du miroir comme dans l'envers du décor.

La problématique se situe donc sur la complexité de l'acte créateur au sein même des différentes croyances existantes ainsi que sur le rapport entre l'artiste et l'œuvre. Ici le médium étant principalement la chair de la main de l'artiste, l'œuvre relève donc d'un corps hybride, entre le corps et la technologie, traitant ainsi le post-humain. La représentation de main divine caractérisée par une évolution constante tout du long dans une forme de rythme du langage qu'engagent ces signes auprès du spectateur. Plusieurs images qui s'apparentent à de la chair, l'évocation de la sphère de la sexualité. Ce qui est trouble justement c'est cette double consonance qui se fait d'ailleurs échos au travers de la vidéo et des images extraites ci contre avec deux représentations opposées, voir un péché l'un à l'autre comme se faisant face en opposition. Pourtant c'est dans cette première brèche que s'érige un monde d'une incroyable cohérence et d'une réelle concordance. Les deux se font lien, la religion et la sexualité, une question toujours taboue jamais explicitement et suffisamment posée mais là exprimée par l'usage de la vidéo. Celle-ci peut se diffuser en boucle en galerie, le format et la durée se font à ce mode de représentation de l'œuvre vidéaste. La coupure mène alors vers l'ouverture et la réflexion pour le spectateur est en lien avec ce dernier.

E. L'image corps

Personnalisation et fiction. D'un corps en devenir. Les volontés, les buts de vie, l'expérimentation comme attrait. Comme fixe à un code relatif à des normes, à des perceptions communes et qui sont en générale perceptibles de tout individu, artiste ou non. Comme le besoin d'expression, la narration comme partage et comme but de l'échange ainsi que l'établissement d'une communication possible entre les êtres et les mémoires transgénérationnelles, ce qui s'instruit de génération en génération, au fil du temps et de la chronologie. L'espace temps prend son sens dans l'archivage de la mémoire des siècles, des époques et des civilisations. De la personnalité comme « *objet d'un jugement de valeur : tel individu (ou non) une forte personnalité, ce qui désigne sa capacité à se distinguer de la moyenne par son énergie, son efficacité ou quelque autre qualité. Du point de vue psychologique, au contraire, tout homme a sa personnalité : il s'agit de l'ensemble structure et structurant des caractères qui le distinguent des autres. On admet que la personnalité résulte d'une évolution dialectique ou sont en jeu des dispositions innées (constitution héréditaire) et les acquis provenant de l'influence. La personnalité peut être globalement appréciée par des tests.* »¹ En effet la personnalité a une certaine connivence avec le rapport du corps et de représentation comme personnalité à part entière, son unicité a pour but de le rendre authentique et purement subjectif.

Le corps visible et le corps vécu. La représentation du corps comme si il était représenté en face de lui-même et du coup, subjectif, car l'on se fait une représentation des choses en tant que telles. Ainsi, le corps vécu comme pure représentation de ses sensations sans la vision de ces perceptions, qui peuvent être introspectives, comme des références au caractère privé des individus lors de la vision d'une œuvre et de ce que cela réfère en eux. Comme représentation d'une logique, de pulsions, d'une sensation perçue de l'extérieur. Tandis que le corps vécu est une pure sensation qui agit de l'intérieur vers l'extérieur et qui du coup crée un lien entre le monde introspectif et le monde extrospectif. Comme l'allégation d'un tout, d'une matérialisation d'artefact de l'humanité en somme. Qui rentre dans le champ de l'archivage des perceptions du corps visible et du corps vécu par l'empathie et par la sensation et les pulsions du corps qui agit en deçà du corps. L'humanité se crée ainsi une mémoire du corps et émet désormais une pensée entre génération. Elle s'édifie dans le code de la mémoire intra-utérine dès la genèse du corps.

Le corps fictif, imaginé. Une supposition d'un corps en devenir, une forme d'idéalisation du corps et de ce qu'il pourrait être. C'est presque comme l'illustration du surmoi de Freud en psychanalyse. Cela rejoint cette vision d'un soi idéal, performant et meilleur que tout ce que l'on pourrait imaginer. D'une forme tellement idéalisée qu'elle en devient utopique et non représentative ainsi. Une forme déguisée du corps comme représentation et mime d'une représentation. On entre alors dans le domaine de la phénoménologie. De la justification par la cause à effet, l'ordre régie selon le rang de la causalité. Perçu comme matérialité particulière entièrement subjective.

¹ G. Durozoi, A. Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Notion de Personnalité, Edition Nathan, 1997, p.291

Le corps symbole. Fondateur d'une iconoclastie, d'une représentation d'icône et de saints en somme à des fins religieuses ou de sources mythiques et légendaires. Pareille à des narrations où le sujet se voit obtenir une apparence charnelle comme pure représentation d'un corps, d'une matérialisation charnelle en quelque sorte. Evocateur de mythes et d'histoires religieuses comme culte. Il faut ainsi distinguer le culte de la culture. Puisque le culte ne permet pas la même ouverture d'esprit que la culture, elle l'en détourne tout au contraire. Elle emprisonne la réflexion et la capacité à raisonner. La logique découle de ces mythes et de ces prédicats, elle annonce des préceptes, des normes et conditions propres à la religion impliquée. Il existe des différences majeures et capitales en rupture entre les religions elle-même ; entre le protestantisme et le catholicisme par exemple. Les protestants ne représentent pas leur icône religieuse, ils ont recours à beaucoup moins de décor et de présence d'ornement et d'enjolivure. Au contraire, c'est un fort symbole de la culture de l'église catholique comme saisi des arts en faveur de l'ordre religieux qui fondent des codes moraux. A l'entière de la société, d'une civilisation donnée.

Sa représentation codifiée répond à des normes sociales de représentation sous la forme de code et de personnalisation du corps avec la mise en exécution d'un style et d'une recherche esthétique donnée. Le corps détourné comme sur la scène d'un crime par exemple. Comme ombres même qui suit l'être tout au long de ces déplacements en cohérence avec la provenance de la lumière.

L'image corps est l'aboutissement personnel, la fondation d'une personnalité, d'une identité. Et de tout ce que cela engendre au niveau de la fondation d'une entité. La représentation subjective par son caractère unique avant tout comme une personnalité cohérente dans le temps et la chronologie. La pose et l'importance de la pose dans l'image corps comme représentation instauré dans le cadre spatio-temporel. Avec son lot de connaissances et de ce que cela importe dans la narration de cette pose même qui évoque des instants, des événements vis-à-vis de l'art et des époques pareille à des civilisations qui marque le temps, la chronologie et l'archivage des siècles qui passent. Le cadre ainsi que l'environnement et le contexte géopolitique marque l'image corps, se réfèrent à des mythes à des conceptions ou encore des métaphores ancestrales.

Une représentation faussée et mensongère, l'attrait du mirage et de l'illusion. L'illusion est une perception qui se voit irrationnelle. La perception des données est erronée mais est interprétée par le sensible. En psychologie cognitive, l'illusion est définie comme «interprétation erronée d'une donnée sensorielle », souvent distincte de deux types d'illusion d'optique, comme erreur formelle dimensionnelle ou irrationalité de couleur ; et enfin l'illusion optico-géométrique dite erreur de perception visuelle. Un réel mirage entre ce qui est perçu et ce qui est en tant que tel dans l'espace, tant l'illusion s'instaure comme une représentation fictionnelle erroné du corps qui met à contribution sa logique et sa perception justement tout comme avec l'art du trompe l'œil. L'image du corps, l'élaboration d'un mirage pour l'homme qui est une quête sans fin, sans réponse admirative du métabolisme humain comme fastidieuse machine de reproduction et d'innovation au cours du temps et de l'évolution. Ceci forme ainsi l'entendement humain et l'ensemble de sa représentation figurative. L'oasis comme culte de l'imagination.

Mise en lumière de l'image corps. Le processus de création mis en œuvre se constitue de trois qualités distinctes, tout d'abord la valeur d'Introversion, d'Introjection et d'Intrusion. Mes précédents travaux sont en lien avec ces valeurs qui se veulent toutes introspectives.

Projet Essence

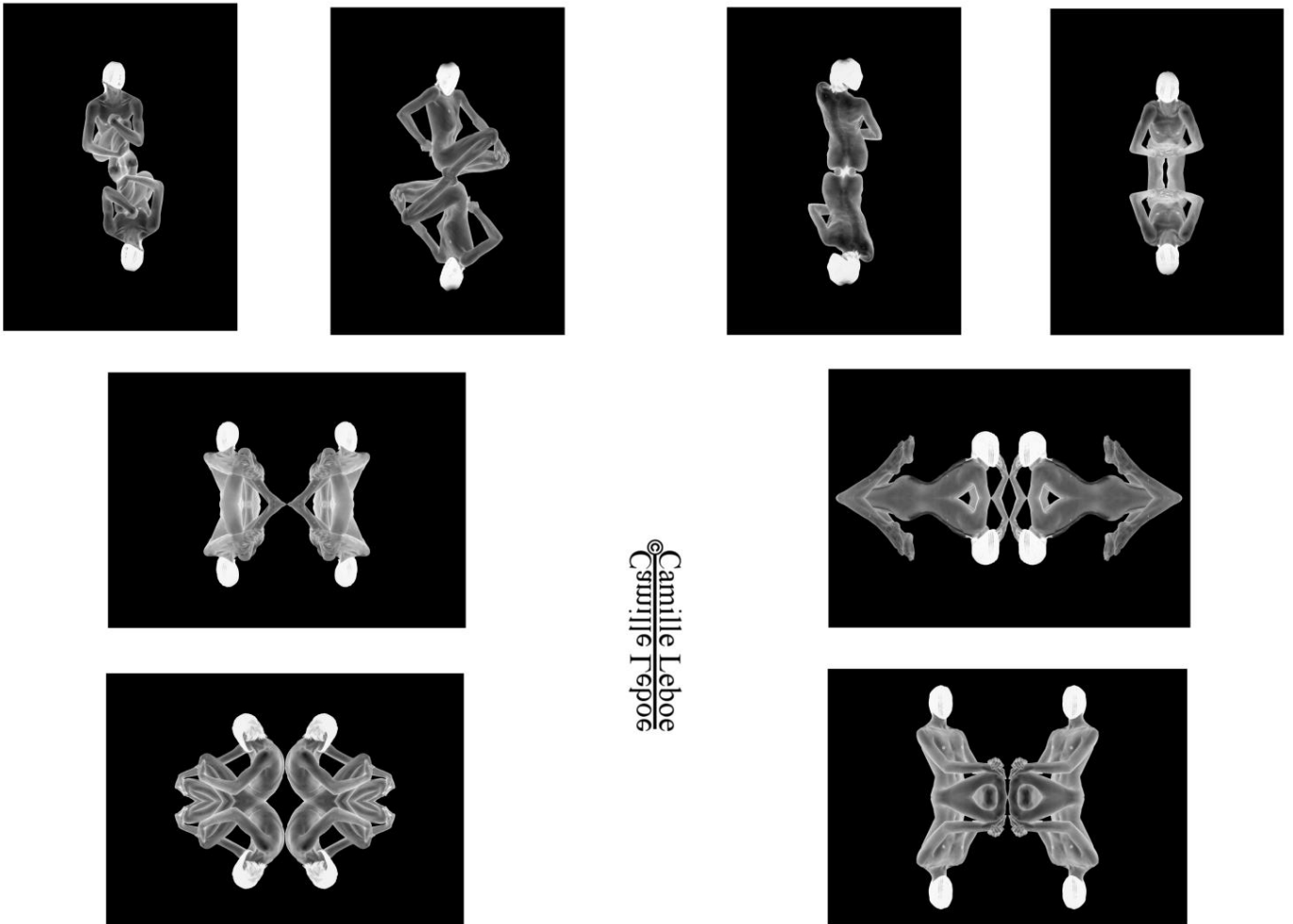


Figure 26 : Série de 8 photographies, Projet Essence, Camille Leboë

Série de 8 photographies numériques. L'essence est ici marquée au centre d'être comme ce qu'il advient de nous, donc, qui découle de nos possibilités, de nos choix ou encore de l'accident qui régit la vie.

Le sujet de l'essence est traité à partir du médium de la photographie et du moyen numérique.

Le sujet du contexte est ici l'essence comme une émanation identitaire, voir spirituelle.

Cette essence constitue le corps en lumière par l'utilisation du négatif photographique.

Le caractère lumineux personnifie l'identité au sein d'un cadre chaotique comme évidé de toute possibilité.

Cette essence constitue une sorte de fil conducteur des mémoires accumulées de l'individu lors de son existence et donc de sa présence au sein d'un cadre insaisissable et abolie, au sens où elle est vouée à une fin certaine, celle du chaos. L'imaginaire réalisé ici renvoie à l'esthétique du baroque, des débuts de la photographie à la photographie victorienne. Comme tombé dans le miroir de Lewis Carroll en somme renvoyé à soi-même. Dans cette recherche incessante d'identité, de mémoire que constitue la vie. La présence du noir en fond permet l'illusion du chaos, du vide, de la notion du trou noir comme perdu, sans temporalité prédéfinie comme hors champs du moteur de la chronologie.

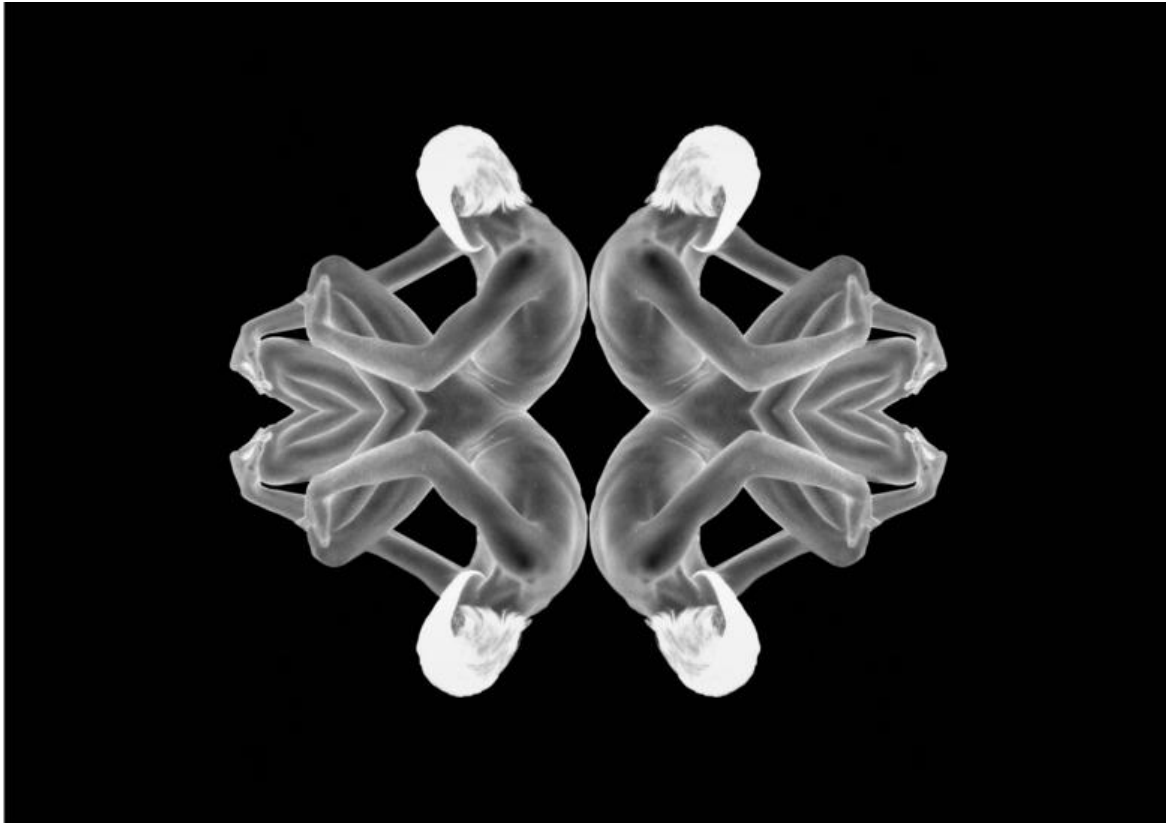


Figure 27 : Essence n°8, Série de 8 photographies, Projet Essence, Camille Leboë

Le blanc que constituent les corps reporte bien au contraire à la notion de possibilité à la page vierge en somme. La lumière reflète cette teinte lumineuse, aussi à l'ère des lumières celle de la recherche de connaissance et d'apprentissage. L'entité du corps comme à l'ère des lumières en quelque sorte. Emprunt d'une possibilité dans sa capacité de personnalisation de ce corps par des normes de symétrie et de notion de présence du corps. Cette série exprime que l'image du corps est aussi une forme de matérialisation lumineuse de la présence. C'est un corps engagé et déshumanisé à la fois, sans identité apparente par ce visage cagoulé, enfermé, offrant alors une sorte d'identité de l'ordre de l'avatar comme évidé de trait personnifiant. La valeur d'Introversion caractérisée par le repli sur soi-même, « par la tendance à la dominance de la réflexion intérieure et solitaire »¹. La valeur d'Introjection est un concept psychanalytique comme « *processus qui consiste à transposer sur un mode fantasmatique les*

¹Michel Guillemot & Bethsabée Blumel, *Petit Larousse de la psychologie*, Notion d'Introversion, Edition Larousse 2005, p.776

*objets extérieurs et leurs qualités inhérentes dans les différentes instances de l'appareil psychique.»*¹ Ce concept est introduit dans la psychanalyse par S. Ferenczi en 1909. L'introjection se distingue de l'incorporation, puisqu'elle définit une limite corporelle. Elle a renouvelé le principe d'identification de la théorie Freudienne.²

La valeur d'intrusion permet à l'œuvre d'émerger de part sa singularité aux yeux du spectateur. L'utilisation de la démarcation corporelle au sein du cadre photographique énonce le problème de démarcation souligné par Karl Popper dans son œuvre « *Les Deux problèmes fondamentaux de la théorie de la connaissance* »³. Ici le corps est en continuité totale, le problème de la démarcation est énoncé par l'abolition du début et de la fin du corps. Ici ces corps symbolisent le métabolisme scientifique et biologique du corps. Il est donc question de la qualification de science humaine en expression artistique.

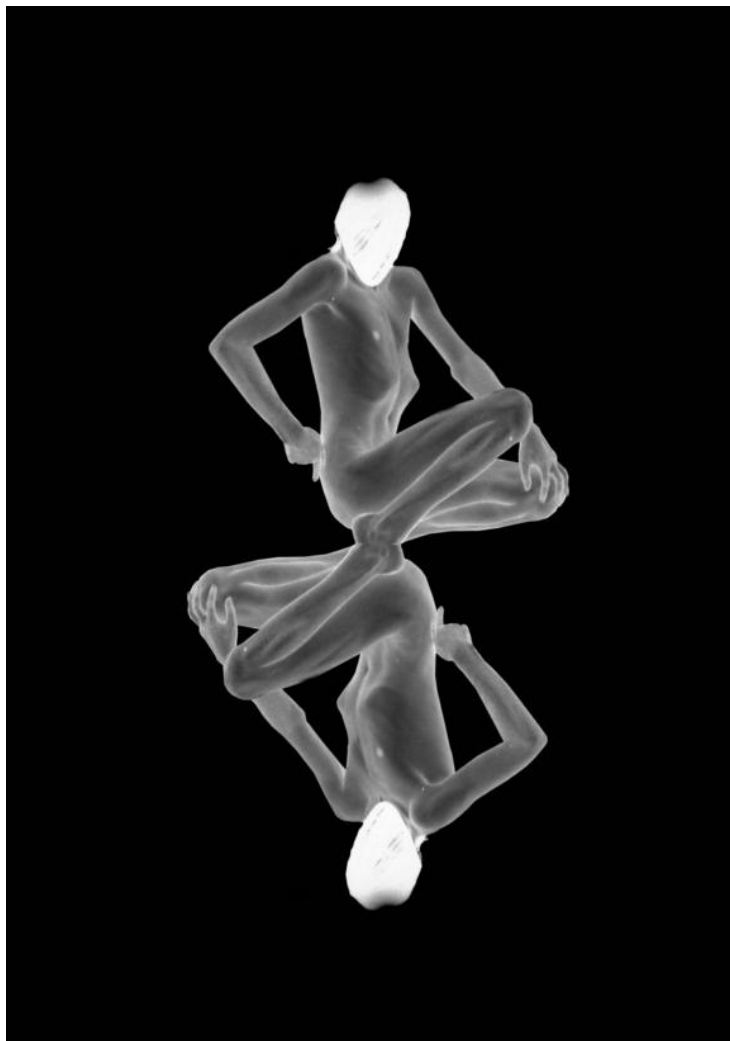


Figure 28 : Essence n°2, Série de 8 photographies, Projet Essence, Camille Leboë

¹ Michel Guillemot & Bethsabée Blumel, *Petit Larousse de la psychologie*, Notion d'Introjection Edition Larousse 2005, p.775

² Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, " *Psychologie des foules et analyses du moi* " chapitre 7 : " L'identification ". Edition Petite Bibliothèque Payot, 1921, p 167-174,

³ Karl Popper, *Problème de la démarcation (ou problème de Kant)* " *Les Deux problèmes fondamentaux de la théorie de la connaissance* ", Livre II, Edition Hermann 1999

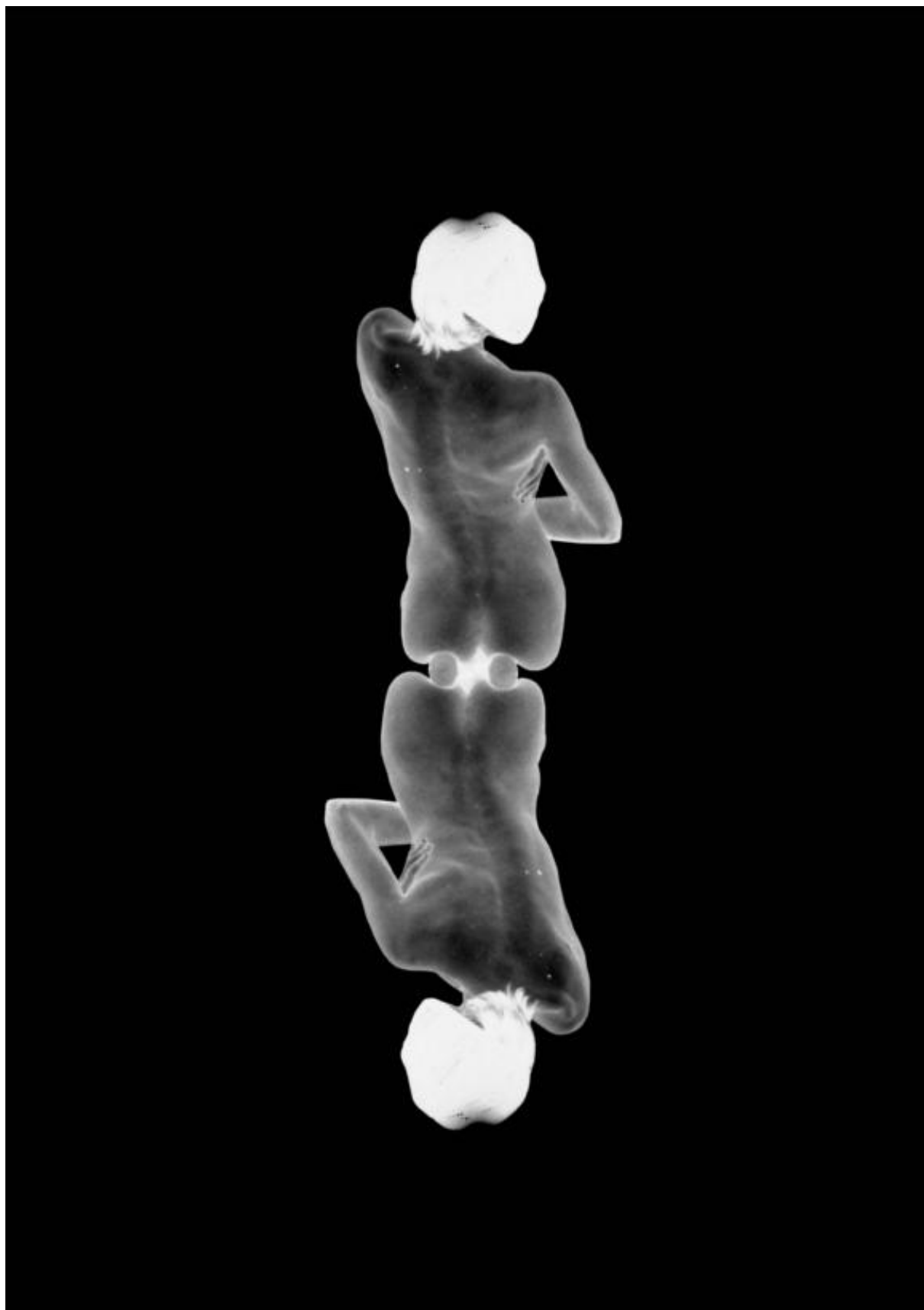


Figure 29 : Essence n°1, Série de 8 photographies, Projet Essence, Camille Leboë

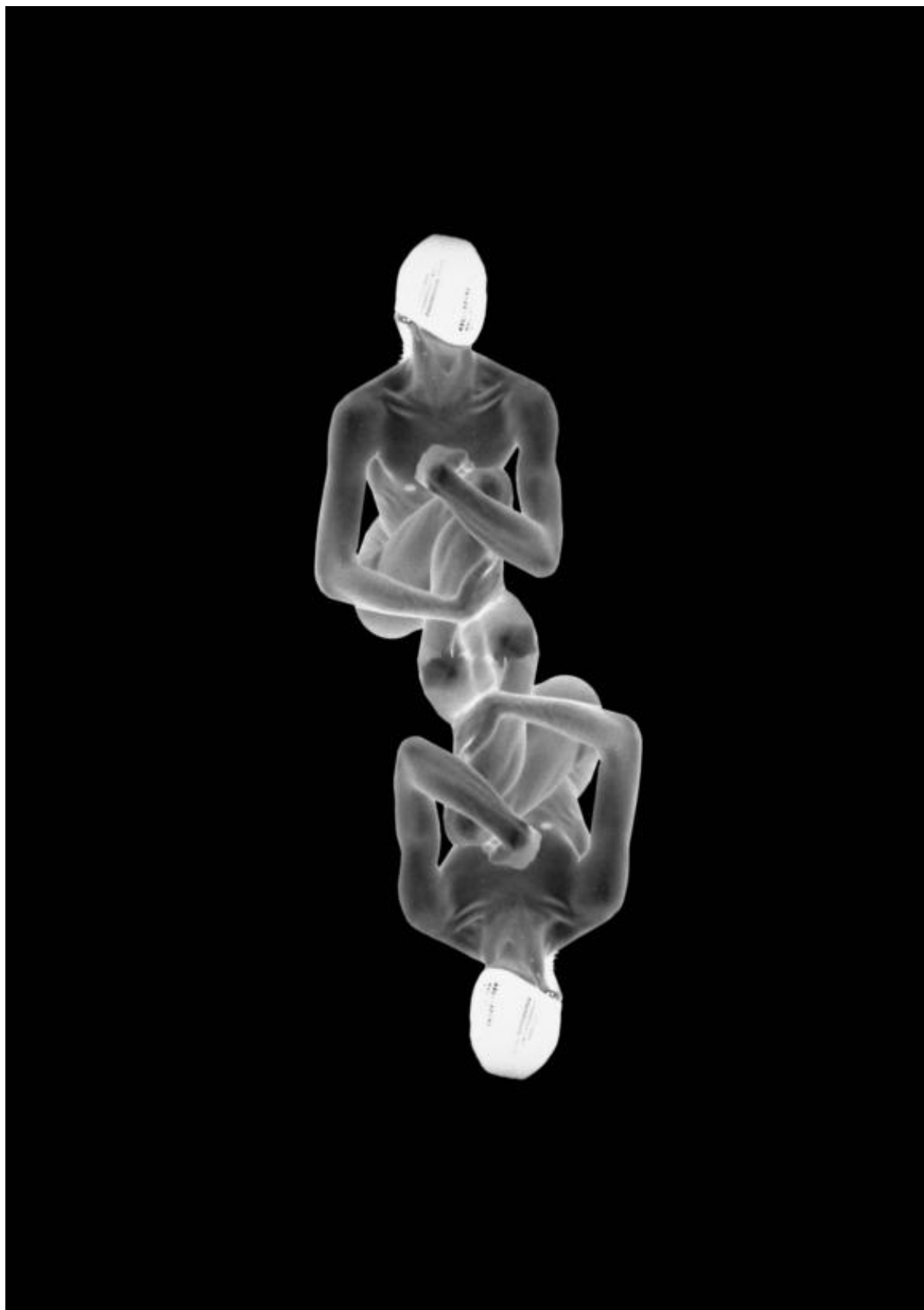


Figure 30 : Essence n°3, Série de 8 photographies, Projet Essence, Camille Leboë

II. Morceler le visible

Notre vision du monde s'effectue comme un lot d'archivage d'analyse et de perception pouvant être perçu par l'organisme et le métabolisme. Le visible se voit donc organisé et les réflexions coupés les unes des autres. Comme des champs d'expressions aussi divers qu'émancipé, le visible de son cadre originel. A partir du moment où on émet des codes on morcelle le visible comme des éléments disparates et concordant entre eux. Le visible se caractérise comme l'ensemble de l'environnement que l'être perçoit mais aussi de la totalité que cela implique. Qu'emploie-t-on à nommer ainsi le visible comme source extérieure de la réalité. Comme seule source d'une narration commune à l'histoire et à l'époque en un moment donné. En effet, l'espace temps définit le visible et lui donne un certain sens un certain cadre en quelque sorte. Le visible comme ce qui tend à être vu, à être perçu par l'ensemble des vivants. « Du «latin *Visibilis*, de *videre* voir, comme ce qui est facilement perceptible comme ce qui est disposé à recevoir, un certain ensemble du monde des choses, tels qu'il se présente à l'œil »¹ en l'occurrence. Le visible s'impose donc en deçà du monde. Comme l'inspiration de ce qui est commun. Comme autant de codes colorés qui font donc expression au langage codifié de l'homme soumis au besoin du partage. Le code de la route est un bon exemple appliqué au véhicule pour le déplacement. Il mène un langage codé et unique pouvant être compris par l'ensemble de ces usagers, il permet une communication fiable et donc la bonne circulation entre les différents usagers d'une même route. Tout comme l'œuvre qui doit pouvoir relier l'ensemble des spectateurs et des circonstances dans leur contexte, à l'époque et à l'histoire du monde. S'il y a lien entre deux choses il y a donc forcément possibilité de morcèlement, ici c'est le visible comme unité et perception d'une unité comme d'un tout qui se fragmente, fissuré en quelque sorte pour extraire une certaine analyse de ces différents composants et de la narration que cela exprime. Comme ici dans cette peinture de Jenny Saville où la peau se voit alors prendre



Figure 31 : Jenny Saville, Trace, 1993-94,
Huile sur toile, 213.5 x 165 cm, Saatchi
Galerie

¹ Isabelle Jeuge-Maynard, *Dictionnaire Le Petit Larousse illustré*, Notion du Visible, Edition Larousse, 2013, p.1151.

II. Morceler le visible

différentes teintes, différentes visions de l'espace qui sont autant de possibilités que de subjectivités. La luminosité se voit représenter différemment mais instaure une cohésion à la place de la pose du corps au sein de l'espace. Il s'agit alors de décomposition spatiale par l'utilisation des mesures et de localisation comme géographiées, cartographiées en quelque sorte. Avec autant de possibilité de déplacement de motricité des corps et d'éléments naturels entre eux. Le vivant mobile en constante évolution d'un corps dans l'espace.

Extraction du réel, question du sublime et de la démesure. De la question de la mesure en soi, c'est comme l'édifice d'une composition d'éléments mesurables et dont l'échelle est un élément constituant pour l'ennemie du visible, de l'environnement en soi. Le rapport entre la mesure des choses matérielles et des organismes vivants consolidant les choses matérielles en deux ordres, les choses naturelles comme élément naturel et les artefacts conçus par l'homme, ce qui a été modifié par la main de l'homme. Comme une transformation, un alliage entre les choses entre les éléments d'un même environnement. Il y donc une composition de deux morceaux en soi comme l'ensemble composé de plusieurs facteurs qui en s'additionnant en quelque sorte forment un alliage, un second état de sa fusion. Il y a donc la fusion à la base d'une brèche entre deux choses, entre deux états de matière ou encore deux sujets distincts. Cette rupture est la plus pure forme de la vision de l'espace et de son analyse. Savoir cerner le sublime en général revient alors à juger d'une chose extraordinaire. L'extraction comme acte de séparation. L'extraction comme « *Action d'extraire, d'arracher, anciennement pour parlé d'origine sociale* »¹. Comme acte d'appréhension en quelque sorte de l'homme. Comme précepte de l'humanité. Aussi on parle d'extrapolation en philosophie comme « *extension, au-delà d'un domaine donné, des observations ou des résultats qu'on y a obtenus. Procédé fréquemment utilisé dans les disciplines scientifiques en particulier dans les sources humaines bien qu'il présente des risques d'erreurs, puisqu'il suppose une homogénéité de l'ensemble du champ d'études.* »².

Savoir déceler des champs d'expression être récepteur par la mise en pratique de l'organisation de nos perceptions. Ainsi que ses différentes analyses comme l'on peut faire par exemple, la différence entre les divers matériaux à la composition d'un objet ou d'un mécanisme quelconque. En effet rien ne se créer rien ne se perd comme le dit Lavoisier et c'est par l'addition de deux matériaux que l'esprit de l'homme compose et crée, érige en quelque sorte. Cette masse compacte peut donc alors se voir morceler selon les éléments ou les matériaux utilisés quant à la composition de l'œuvre. Le visible se compose d'élément distinct pouvant permettre la réflexion et l'analyse d'un environnement d'un champ de la vision de la perception d'une chose.

Le morcellement permet l'interaction entre ces choses permettant une multitude d'analyses encore là aussi perceptible et vécu comme somme d'état des choses et de toutes les actions que cela impose comme une multitude que l'individu ferait comme choix. Comme des vécus d'alternative. Le morcellement comme une sorte de déconstruction psychique et reflexe à l'homme de procéder à sa pensée, à la compréhension en désossant les idées de réflexion en somme. La scission comme acte de mesure. La rupture épistémologique est une forme de

¹ Isabelle Jeuge-Maynard, *Dictionnaire Le Petit Larousse illustré*, Notion d'Extraction, Edition Larousse, 2013, p.442.

² G. Durozoi, A.Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Notion d'extrapolation, Edition Nathan, 1997, p.147.

II. Morceler le visible

schisme en art. C'est une faille qui prend forme au travers de sa pleine subjectivité et de l'intérêt porté par l'œuvre sur tel ou tel sujet. Cela permet, à la fois, la représentation d'introjection de l'artiste, et aussi, l'ouverture par toute forme de matérialité à sa représentation subjective de la réflexion. L'œuvre se définit ainsi en un lieu extrait d'axe existentiel et réel recomposé, et traduit pour permettre au spectateur de voyager face à l'œuvre. Le terme scinder¹ est employé pour la première fois en 1539, il qualifie le fait de retrancher. Tandis que le terme schisme vient du latin « Schima » désignant la séparation. Il s'agit donc d'une séparation, d'une fente d'un groupe en deux parties. Le schisme est notamment employé pour parler de la rupture entre l'église d'occident et l'église d'orient.

Le terme de schisme est selon moi très approprié avec la représentation artistique. Puisque l'art est inhérent à la dimension spirituelle et religieuse. En effet, l'art est directement lié à la recherche de spiritualité de l'homme, au besoin de représentation d'icône de monde béant utopique. L'art a d'ailleurs constitué une majeure partie de représentation de l'ordre divin au service de n'importe laquelle des civilisations ayant fondé l'ordre de l'humanité. Son mode essentiellement représentatif a servi les cultures polythéistes et monothéistes depuis l'antiquité. Ceci répond au besoin narratif de l'homme, afin de constituer un sens relatif, caractérisé par la logique dialectale de la réflexion. Tiré de la logique aristotélicienne, en effet il s'agit du syllogisme qui est un raisonnement logique composé de deux propositions aussi désignées par prémisses afin d'établir une équation dialectale. Ce afin d'émettre les possibilités du raisonnement, par opposition, entre le prédicat et le sujet. La logique que constitue Aristote au travers de ses écrits dans l'« Organon » est explicitée par l'introduction de Jule Tricot: « *Contrairement à l'opinion de beaucoup d'interprètes anciens, la logique du probable n'est donc pas un complément de la logique du nécessaire; elle n'est pas une seconde logique s'appliquant à un domaine, ou la vérité scientifique ne saurait être atteinte.* »². La rupture a lieu entre le domaine de ce que contient l'œuvre, et de ce qu'elle procède chez le spectateur. Une œuvre fabriquée et constituée, d'une part, par son caractère matériel forcément naturel, puisque matérialisé, et sa représentation de l'ordre de l'illusion désignant l'état subjectif de la réflexion. Cette rupture mène à l'ouverture et caractérise subjection et objection chez le spectateur, afin, d'émerger des qualités sensibles propres aux désirs et pulsions de création somme toutes biologiques. Différentes analyses, différentes réflexions comme autant d'écran, de fenêtre sur le monde possible et en interaction constante. Autant de comportements à appréhender, à analyser.

En art on procède du réel pour intervenir en illusoire comme autant d'esthétisation qui mène à styliser l'œuvre, afficher farouchement son style et sa narration. Mais avec subtilité et gout avec un certain style, un certain cliché. Le morcellement procède en un état naturel des choses avec différentes zones et sensations de perception. En effet le corps, cette unicité est amas, il y a une pleine conscience de dissocier les différentes zones du corps, le métabolisme du corps a fait l'objet de recherches et de quêtes pour déceler ces moindres faits, gestes et états.

¹ J. Dubois H. Mitterand, A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique*, Terme Scinder, Edition Larousse, 2007, p.750.

² Aristote, *Topiques Organon V*, intro de Jule Tricot, Edition librairie philosophique J.Vrin, 2004

La structure pensante de l'homme comme structure additive et de soustraction des éléments du réel quand à la véritable perception d'un lieu et d'une situation donnée. On procède ainsi à la compréhension et ce qui est alors explicite devient clair. Le rôle historique de l'art, forme des scissions du temps par la rupture épistémologique. L'art stratifie l'histoire et crée autant de courant que d'époque nécessaire à la compréhension du monde. Ce concept, désignant, la source réelle des connaissances en rupture avec certaines connaissances antérieures qui ne s'accorderaient pas avec la connaissance nouvelle, emprunt de la modernité. La rupture épistémologique est le fondement de la destruction de l'ensemble de ces connaissances dites révolues, en faveur aux formes d'intellectualités dites modernes. La rupture est destruction pour que se révèle la connaissance nouvelle. En effet la rupture épistémologique est le fondement de l'histoire comme axe rationnel de la temporalité.

Selon « L'épistémologie historique » de Gaston Bachelard, dont l'introduction est de Dominique Lecourt, son analyse nous affirme que la rupture épistémologique procède comme essence historique. *« Ce que nous découvrons, c'est que l'épistémologie est historique ; son essence est d'être historique. Si nous retenons pour première définition de l'épistémologie, ce que nous dit l'épistémologie, nous dirons : la discipline qui prend la connaissance scientifique pour objet, doit tenir compte de l'historicité de cet objet. »*¹ Ainsi Dominique Lecourt met en exergue la notion de fondation historique comme concept premier de l'épistémologie. La rupture épistémologique est en constante liaison avec l'expression artistique. Puisque l'expression artistique permet la trace d'existence et de faits qui ont marqué l'histoire de part sa contribution à la mémoire, au patrimoine et à l'archivage. Selon les essais de la connaissance approchée par Gaston Bachelard, *« le donné est relatif à la culture, il est nécessairement impliqué dans une construction. Il faut qu'un donné soit reçu. Jamais on arrivera à dissocier complètement l'ordre du donné et la méthode de sa description »* (...) *« Il y a entre ces deux termes qui représentent pour nous l'opposition minima de l'esprit et du réel des réactions constantes qui soulèvent des résonances réciproques »*.² L'art anime donc consciemment par analyse par morcellement d'idées son rôle matriciel de rupture épistémologique en cela qu'il marque les époques, les distingue. De part sa qualité d'archivage du sensible, elle émet le point de vue de l'artiste lors de la conception de l'œuvre et extériorise la trace de son existence, pour avoir lieu sous le regard du spectateur. Comme en définissant les différentes sources de compositions de l'environnement et de ses multitudes.

¹ Gaston Bachelard, *L'épistémologie historique*, intro de Dominique Lecourt, Edition P.U.F. 1972, p.9.

² Gaston Bachelard, *L'épistémologie historique*, Citation de Essai de la connaissance approchée de Gaston Bachelard, intro de Dominique Lecourt, Edition P.U.F. 1972, p.31.

1. La méditation par ablation

La dissociation mentale permet le bon maintien du système psychique. C'est ce qui permet chez l'être humain d'assimiler des informations dichotomiques. Comme instance de réflexion philosophique de l'homme, l'analyse de sa réélection et de son comportement. Comme source de rupture au sein de la réalité. Cela permet une analyse en soi qui va du bon sens en quelque sorte soit le sens commun de la société et du mode de vie sociétal de la société. La dichotomie propre à la compréhension de l'entendement humain oppose chaque chose trouvée et désigne son contraire. L'entendement sous forme de raisonnement binaire et comme rassemblement d'un tout cohérent et compréhensible. L'imagination nous permet de rassembler nos idées afin de procéder à un établissement du champ de l'imagination introspective intérieur donc. La méditation en tant que telle en psychanalyse est une « *méthode de relaxation mentale qui doit ses origines à une tradition védique visant à appréhender le subjectif et l'objectif et à en développer la connaissance* »¹. En effet, la méditation est une sorte de recueil alors de l'ordre la réflexion et de la cognition alors avec soi même. Pour penser le métabolisme comme tout et non plus comme machine. En philosophie c'est, « *initialement, ce qui désigne dans le vocabulaire religieux l'exercice prolongé de recueillement permettant de se retirer du monde pour centrer la pensée sur dieu, ou encore pour évoquer une réflexion spécifique, et durable, ayant pour but d'atteindre une vérité débarrassée des opinions courantes.* »². Ainsi la méditation procède à l'ablation du corps et de l'esprit puisque l'esprit prime alors lors du retrait du mouvement, du repli sur soi. La dissociation mentale comme le fait d'être capable d'analyser et de juger d'une situation, d'un artefact ou d'une représentation donnée à voir dans le champ de l'existence. On fait alors acte de préférence dans ces choix qui ont pu être constitués, l'espace d'un instant. Non comme ce qui extrait le sujet, l'individu et sa part de subjectivité mais bien au contraire comme ce qui permet sa cognition, constitue son être, sa base, ce sont ces choix, ces préférences, ces goûts. L'être peut même alors juger sans connaître sans avoir éduqué à n'importe quelle forme de représentation artistique comme pure représentation de la scène de l'art contemporain. Ce qui est souvent à déplorer car malheureusement la société vit en dehors complètement de cette sphère intellectuelle, comme science humaine et donc comme narration d'une humanité vécue. Le morcellement permet ainsi la méditation, la réflexion en quelque sorte.

Dissociation et assimilation. L'œuvre d'art se lie de manière fragmentée, les sens en éveil. Permet l'aboutissement d'un raisonnement et donc du coup d'une mémoire. Arriver à distinguer ces sens. C'est prétendre à un sens distinct à un mode de réflexion donné et nécessaire quand à la compréhension du monde et de l'œuvre en particulier dans le champ de l'expression artistique. En effet c'est par la dissociation que l'homme, le sujet se fait l'idée d'une assimilation et donc d'une mémoire comme trace d'archive des sens. Qui est généralement en deçà du corps, qui est ancré à lui. Comme mémoire corporelle et subalterne. Qui est alors intrinsèque à la compréhension et en cohérence avec ce corps. Dissociation et dislocation du corps comme méthode de méditation du corps et de son entendement. On fend nos idées. Pour pouvoir les raisonner fonctionnement des synapses et de la pensée. On parle

¹ Jean Christophe Tamisier, *Dictionnaire de la psychologie*, Notion de Méditation, Edition Larousse, 1991, p.530

² G. Durozoi, A.Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Notion de Méditation, Edition Nathan, 1997, p.254

alors aussi d'opinion et distingue ainsi les différents champs de réflexion du monde. Par une certaine dislocation par la pensée binaire de l'homme et son sens antithétique son raisonnement est intrinsèque au paradoxale et à la dichotomie du champ de la réflexion humaine.

Face au miroir l'envers du décor. Méditer ce qui est reflet de notre condition et de notre entendement, l'humanité comme raisonnement et comme champ de la réflexion de l'homme. Se fait une conscience objective des corps comme représentation délimitée au sein de l'espace le corps, l'entendement font parti de l'entière de son métabolisme ainsi l'esprit ne peut se dissocier du corps mais au contraire le corps peut se dissocier de l'esprit il y a donc une juste habilité à la représentation de l'homme et de sa figuration au sein de l'espace. Se fait la réflexion du corps alors mais toujours en deçà de l'esprit. Les artefacts, la culture comme moyen de trace pérenne de représentation. L'être se forme et se conforme aux joies et peines de la vie. En effet au cours de l'existence le sujet n'a de cesse de se fractionner dès lors de sa conception. Cette fracture permet l'établissement du code génétique singulier au bon développement de l'enveloppe corporelle. La première fracture en tant que sujet est lors de la mise à bas par la mère. Et se déclenche l'existence qui se fractionne en étape de développement du corps. Le corps ne cesse de croître d'évoluer et enfin de vieillir. Au cours des faits de l'existence auxquels le sujet est confronté, il se voit alors observé, expérimenté et subit le cours de son histoire. À la loi de la bonne envergure, l'être se choisit par pure définition, puisque lorsque l'homme se choisit il définit l'humanité selon lui. L'être en se choisissant, se définit face aux autres. La valeur singulière et subjective du sujet réside dans son expérimentation, dans l'appropriation de son propre corps. Cette fracture constante face à l'expérimentation mène à une désillusion, à un désenchantement du monde. Qui se définit en un recul des croyances mystiques et religieuses comme seule modalité de cause à effet. Par la présence aujourd'hui de la valeur scientifique comme seule source véritablement expérimentale. De part son épreuve à la réfutabilité laquelle elle se soumet constamment pour éprouver les faits scientifiques.

En effet la théorie de Weber quant à la désillusion du monde consiste en un décalage du sujet dans sa représentation personnelle. Le sujet s'aperçoit de l'écart entre la réalité et sa représentation idéalisée de la réalité. La notion de désillusion se distingue de la notion de désenchantement puisque qu'elle prend sa dimension au sens psychanalyste, dans la dimension personnelle du sujet. Au contraire la notion de désenchantement permet de situer le sujet hors de son contexte singulier mais comme acteur social d'une société organisée. Selon Weber le sujet se voit faussé dans sa plus pure représentation puisque ce que l'on pourrait nommer les événements du monde sont devenus des pures produits physiques puisque scientifiquement explicable. Ce qui permet à l'homme d'écarter toute valeur ésotérique ou mystique aux champs de ses événements physiques. Le monde perd ainsi son sens mystique, découlant d'un pur mécanisme physique, biologique ou social. L'homme ayant saisi le sens de la réalité des principes physiques perd alors son imagination liée au désir de redéfinition du monde.

L'homme est en effet soumis à son désir préhensif, il souhaite saisir l'existence de ses mains afin de remodeler la vie à son image, à son besoin. Ce qui est préhensible, défini en somme

les moyens d'articulation dont l'homme est fourni afin qu'il puisse saisir l'espace. Cette qualité préhensible notamment par la présence de l'articulation entre le pouce et les autres doigts. L'homme se dessaisit de lui-même pour affronter ce qui l'entoure afin de constituer un ensemble de biens prédisposés à la valeur de son existence. Afin de comprendre ce qui l'entoure. Cette qualité préhensible vient s'opposer directement à l'appréhension dont le sujet est continuellement soumis. Puisque l'appréhension est l'état du saisissement par l'esprit. Celle-ci est une crainte perpétuelle, un doute ou le sujet ne peut en réchapper. Le sujet envisage alors le milieu dans lequel il évolue. Puisque l'espace et la temporalité définissent le saisissement de l'espace temps et constituent le champ d'existence du sujet. Déjà le pessimisme de Schopenhauer, nous permettait d'établir une certaine importance du point de vue de l'existence. Selon Schopenhauer le bonheur, comme quête spirituelle n'est qu'illusoire. En effet la réjouissance liée au champ de la mémoire et donc du souvenir permet le bonheur. Schopenhauer distingue la satisfaction et le désir. Puis il démontre que la satisfaction est loin de répondre à la jouissance interne d'un corps puisqu'il ne procède pas du désir. En effet selon ce dernier, seul le désir permet d'atteindre le bonheur. Enfin, il explique comment nous pouvons éprouver une certaine joie dans ce malheur qui nous personifie et nous distingue. Je cite : « *La vie est un pendule qui oscille entre la souffrance et l'ennui* ». Tout comme la fracture qui distingue que l'être s'émancipe et se personnalise par stratification liée à des fractures établies par expérimentation. Son entendement ainsi sous forme de désillusions constantes aux champs de l'expérimentation du réel, pousse l'individu à procéder au délire comme seule source satisfaisante au moyen de ses désirs.

Le délire est « *un trouble psychique caractérisé par des idées sans rapport manifeste avec la réalité ou le bon sens et entraînant la conviction du sujet.* ». Le délire tout comme l'imaginaire permet à l'homme de s'émanciper de la réalité subjective à ses yeux pour ériger un monde illusionniste ou la personnification et la notion d'accaparement, le définit en souverain. L'artiste émet des possibilités du même ordre lié au champ du délire puisqu'il permet à sa réflexion de définir ses mises en relation et sa subjectivité au plan primaire. Cette personnification présente chez le délirant et chez l'artiste contribue en la ressource de l'émancipation de la pensée subjective. De la marginalisation des processus d'appréhension et de mise en relation des réalités subjectives. Qu'il s'agisse de l'humanité et de sa réflexion par analyse par ablation de ces diverses représentations. L'ablation, la destruction en somme. La destruction comme abolissement et comme ligne de fuite pour contourner le processus gréco-romain dit classique de la création artistique qui vise à montrer toute création comme unité. Telle que la description pré configurée des beaux-arts et de l'académisme ambiant partout présent. Les origines latines ont su pendant longtemps dominer le monde.

C'est en effet en cassant la matière première que l'on forme l'état du second. « *Rien ne se crée, rien ne se perd, tout se transforme* » de Lavoisier. Rapport de la transformation et de la métamorphose en physique chimie où l'on remarque que rien ne disparaît réellement tout éconduit en une transformation qu'elle soit visible ou non. Notion de désœuvrement avec notion de désenchantement du monde de Max Weber comme compréhension de l'homme face à l'expérience de la vie et de l'existentialisme qui s'y précède. Le désenchantement comme terme à « *signification philosophique et sociologique de Max weber, Désenchanter,*

c'est dissoudre l'enchantement du monde. Weber montre qu'en se déclarant hostile à la magie et à la superstition, le judéo-christianisme a joué un rôle décisif dans le processus de désenchantement. C'est surtout le cas du protestantisme : « *Le puritain authentique allait jusqu'à rejeter tout soupçon de cérémonie religieuse au bord de la tombe* » afin d'éviter « *les pratiques magico-sacramentielles.* » Par la favorisation du mouvement de la rationalisation, cela engendre alors un certain degré de désenchantement du monde. L'art pare à cela qu'il tente désespérément de le ré-enchanter. De fusionner ce qui est de l'ordre de l'illusion dans le champ de la réalité externe.

Le terme de désœuvrement n'apparaît qu'à partir de 1748 par un auteur du nom de Crébillon. Ce terme est l'inverse du fait d'œuvrer par l'ambivalence de la déconstruction présente et réfléchie à des fins d'aptitude à désœuvrer. Mais en quoi le fait de détruire est un acte de rébellion, de lutte et de résistance. C'est en effet le fait d'absoudre ces superpositions de construction, non pas en faisant comme l'on aimerait le penser, mais au contraire, c'est un mode de constructivisme bien à part. Qui étaye en chacun une voie presque prédéfinie. C'est aller à l'encontre de la finitude dans le construit donc dans le fini, dans ce qui est perçu comme préétabli. Ceci, rejoint la conception de la déconstruction de Francis Métivier avec son ouvrage « *Détruire est-ce agir ?* »¹ Qui correspond alors au fait d'agir et donc de nécessairement devenir acte de résistance dans le temps comme une empreinte pour le marquer et le définir par la même occasion. Par acte de résistance.



Figure 32 : Photographie Orlan, Gérard Rancinan, 2009

¹ Francis Métivier, *Détruire est-ce agir ?*, Edition M-editer, Paris, 2012

A. Fendre la vie

La possibilité de rompre tout contact avec le vivant et les caractéristiques du vivant, l'utilisation du corps comme une représentation purement corporelle et charnelle. Comme matérialité propre à la représentation de l'organisme en rupture avec les codes du vivant et de la vivacité. La rupture avec le réel. Vers une conception illusoire des choses comme si le sensible permettait justement par seules évocations des sens à la création d'un imaginaire la capacité de cognition de l'homme comme raisonnement subalterne. Les choses du monde forment comme une fenêtre sur des représentations organisées dans la vie qui s'ont enclin à rentrer dans le processus biologique de la décomposition comme seule alternative aux décompositions de chaque chose. Comme des délimitations bien définies par une échelle, une certaine mesure de l'espace que prend l'objet au sein du cadre de la perception de l'espace. Le démembrement à l'origine de l'évolution des connaissances en médecine. Par autopsie, par analyse, par ouverture de ce corps en tranchant dans sa corporalité. L'évolution de la médecine et de la chirurgie a pu se faire par analyse de ces champs de connaissances plutôt scientifiques. En effet l'immersion peut se faire dans une certaine brèche, une certaine rupture. Cette brèche permet l'accès à de véritable compréhension du corps avec l'exemple de l'autopsie. L'immersion a été possible dans le champ de l'inertie du corps car le corps ouvert c'est le corps déchiré.

Comme une manière d'alternative aux choses comme un moyen de substituer la vie à une illusion complètement fictive et imaginée. Comme simple rupture dans la réalité et de son ordre de perception. Car la réalité s'érige en deçà de ses degrés de perception. C'est relatif à la mémoire de retranscription des sens. Comme une sorte de porte, d'échappatoire en quelque sorte, oui une alternative c'est une échappatoire. Ou seul l'auteur est celui qui produit cette fiction donc tout à fait en mesure de concorder avec les volontés de son auteur, de son artiste.

En rangeant nos idées, on fend la vie, on la catégorise. Le culte de la mort en opposition de la vie du champ dans lequel il est car il n'existe qu'au travers de l'existence. On crée alors des codes et certains préjugés sur les événements de la vie. Fendre permet ainsi de mener vers une ouverture. Une certaine perception d'une réalité subjective et donc brèche qui permet la réalisation d'une projection, d'une alternative faire en deçà en quelque sorte. Comme pour parer à cette réalité commune si oppressante. Le concepteur s'isole lui-même dans son imagination, dans sa cognition afin d'effectuer l'artefact faisant office d'œuvre. On la range en quelque sorte.

Regard sur le thanatos, la mort et l'inconnu. Comme le reflet d'une source d'inspiration sans égal puisque ne peut être perçu comme mystère à part entière pour le champ du vivant. Car elle est en dehors de la notion de conscience. Le sujet arraché à ce qui est de l'ordre de l'espace et de l'environnement. Comme suspendu à cet arbre livide sans vie, seul le tronc subsiste, pourtant la vie est là. Par la gestuelle, le corps en torsion, le réalisme des couleurs plutôt pâles tel la figuration dans les tableaux de maître. Ces couleurs pâles en très fort contraste avec ces dégradés de couleurs peu perceptibles car très fins. Le corps retenu comme pied et poing liés à une certaine forme de la réalité de la vérité en quelque sorte.

Sur l'œuvre de Jake et Dinos Chapman on remarque l'intérêt des vanités sur le champ de la mort et du thanatos en général comme pulsion de mort en opposition à la pulsion de vie. Le corps se voit disloqué et démembré. En représentation de torture barbare. Ici l'œuvre parle de la souffrance d'un corps en pleine ablation et en plein démembrement. Comme dénaturé de toute vie. Comme une représentation sous l'ordre d'un carnage de la vie et de sa pure représentation formelle.



Figure 33 : Jake and Dinos Chapman, *Great Deeds Against the Dead*, 1994

Il y a une sorte d'abrogation du corps comme élément plein de vie, les membres sont arrachés jetés en peinture à la foule, visuellement dans des poses plutôt tortueuses et choquantes à la fois. Les corps sont inertes ou en agonie gisant ainsi attachés tels des morceaux de viandes à cette arbre livide sans vie. Seul un socle fait de pelouse verdâtre foncé désigne la nature et une vitalité. Mais l'œuvre est plutôt sombre et cruelle. Il y a une part d'impudeur en plaçant le spectateur comme voyeur d'une scène abominable.

Cette œuvre fait référence notamment à l'œuvre de Goya du même nom :



Figure 34 : Great Deeds Against the Dead (à gauche: œuvre de Francisco Goya, 1810, aquarelle, à droite: sculpture des frères Chapman)

Un dessin peint comme une vanité. Une représentation là de deux corps décharnés exposés sur un arbre encore en vie avec du feuillage tout du moins. Les corps sont retenus par des cordes ce sont des corps plutôt musclés. Une tête décapitée exposée embrochée sur une branche, avec une paire de bras là, pendu à une autre branche. C'est un amas de membre sans vis, dans la plus cruelle mort. La représentation est fidèle mais poste un point de vue beaucoup plus contemporain avec l'utilisation de corps d'éphèbes plus fin. La réalité est ôtée aux personnages représentés ce sont des corps avides. Un torse pendu décapité est aussi présent, toutes traces de sexualité ont été arrachées de la sculpture, des corps représentés. Le cadre, l'environnement sont alors une sorte de colline de verdure. La sculpture est alors fidèle à l'originale selon les poses évoquées sur le dessin, le point de vue n'est pas le même car la sculpture jaillit en quelque sorte de là où elle est implantée. Elle crée un environnement en quelque sorte tout du moins une mise en situation pour le spectateur et au contexte de sa position de sculpture dans l'environnement contemporain.

Fendre la vie, tombe alors sous le sens de l'ordre de la cognition comme si l'imaginaire, la réflexion de l'homme le menait indubitablement vers un mode d'expression quelconque comme moyen d'occuper son esprit et d'utiliser son imagination à des fins de procédés créatifs dans la plupart des cas. Comme moyen de parer à une réalité constante et toujours hors du champ de nos compétences.

B. Feindre l'envie

Imitation, mimétisme, faire semblant en quelque sorte. Utiliser nos compétences passées et nos réflexions sur le monde pour comprendre les situations et feindre ce qu'il faut représenter. De la manière la plus exacte que l'on conçoit pour rendre compte d'un certain sens. Avec l'œuvre plastique par exemple comme envie qu'elle procure au spectateur. Comme autant de chemin de réflexion possible quand à la réalisation d'un idéal, relatif à une personnification qui se vit alors de la manière la plus utopique possible pour le champ de l'entendement humain. On conçoit ce que l'on entreprend dans la mesure où l'artiste est soumis à ces envies personnelles. Et les retranscriptions sont alors dans ce cas presque jouées comme passées par l'intermédiaire d'une narration. Car l'artiste instaure son cadre, son décor et choisit une multitude de procédés et de gestes. L'envie comme « *Désir soudain et vif d'avoir, et de faire quelque chose, comme besoin que l'on désire satisfaire.* »¹. C'est alors de l'ordre de l'affectif et du sentiment ainsi l'homme communique et fait alors l'éloge de l'état du monde, il procède alors de la communication en rapport avec l'actualité de l'existence et de la civilisation, l'époque vécue. Selon Deleuze, le désir est constitué comme un agencement, comme constructivisme. C'est-à-dire que l'on ne peut désirer qu'un ensemble de choses, d'événements ou de faits mais que l'on ne peut dissocier un désir de telle sorte que celui-ci soit une unité. En effet le désir ne concerne plus qu'une unique chose mais un lot d'actions, un contenant, ce que l'on nomme le désir.

L'artiste se doit de feindre l'envie dans son rapport à la matière. Comme pour rendre réel ce que l'on ne ressent pas comme pour simuler, pour affecter en quelque sorte. Feindre la joie par exemple ou encore feindre d'attendrir sur un sujet selon la manière dont il sera prêté artistiquement. L'expression artistique rejoint en effet quelque chose qui est de la feinte. Comme ériger une narration et faire en sorte de l'instaurer dans le cadre du monde réel. C'est de l'ordre du détail, de cette réalité et de la mise en pratique d'un artefact en contexte contemporain. Comme un certain regard sur la société et l'ère sociétale de notre civilisation à un instant donné. Comme des narrations données entreprises par les différents auteurs, artistes. C'est ainsi autant de voie et de point de vue nécessaire quand au besoin de l'inscription d'une œuvre comme stigmatisme dans le champ de la vie. Stigmatisme puisqu'elle s'incère comme une controverse comme une résistance dans le champ de l'existence.

La question du faux en art et de faire en sorte que le faux à l'air vrai. Ne pas plagier la vie en la copiant bêtement. Comme une simulation au devant de l'enjeu de la scène contemporaine. Ne pas tenter de copier la nature mais sans détourner au contraire. Créer de nouvelles conceptions et de nouvelles valeurs qui mènent ainsi à l'envie que l'œuvre procurera. Dans son contexte propre et émergent d'après l'environnement déjà présent. Environnement qui se situe donc comme le cadre de l'œuvre, on parle ainsi de contexte pour expliciter le mode sémantique et ainsi la démarche de l'artiste en vue de sa réalisation. Le faux en art est une source d'inspiration majeure qui permet l'intervention de l'homme sur l'état naturel des choses. L'homme n'imité pas la nature il crée tout autre choses. La pratique du faux comme

¹ Isabelle Jeuge-Maynard, *Dictionnaire Le Petit Larousse illustré*, Notion d'Envie, Edition Larousse, 2013, p.408.

représentation cognitive de l'être au sein du monde. Comme ce qu'il advient en lui en quelque sorte, par son raisonnement. Le faux comme un état de persuasion. En effet l'art a toujours constitué une sorte de complaisance au niveau politique et commerciale. Sa représentation a été mainte fois utilisée comme ressource de propagande. Son caractère noble est ainsi détourné pour diffuser un message, expliciter une politique et tromper un peuple. Il y a donc bien un détournement de la figuration de l'expression artistique à des fins de manipulation.

En effet il s'agit là de manipulation des sens par l'art. La question de la manipulation par rapport à l'art, puisque l'artiste trompe les sens. L'artiste utilise sa réflexion afin de fendre la réalité, il manipule les sens en érigeant des artefacts qui font appel au champ du sensible. Tout l'art de l'homme ne raisonne pas dans un syllogisme permanent mais dans le degré de feinte et de suite logique. L'homme convainc, guidé par ses envies. Convaincre le monde, voilà le propre de l'homme. L'art est manipulation, singulier partage du monde. Je souhaiterais évincer quelconque quiproquo à votre esprit. L'on parle généralement de manipulation pour expliciter des techniques de persuasion ou machinerie efficace, perspicace et affligeante. L'art échappe selon moi en quelque sorte à cette thématique. Cependant il me semble très approprié de parler de génie du faux en art. C'est somme toute une technique anoblée de titre élogieux gracieux, érigée à la composition du faux tendant à faire croire au vrai. L'expression est chez l'homme une persuasion à elle seule. Mais l'être aussi singulier, aussi démembré soit-il correspond toujours à un versant de l'humanité, à ce qu'il confère, à ce qu'il conçoit. Le monde est bizarrement abrupt, hors sens. Et l'être est alors sur terre comme déjà au paradis. L'être profondément calculateur mitigé entre raisonner ses pulsions et au besoin de répondre à celles-ci. Toujours tendancieux. Comment dominer le monde, en convertissant chaque sujet au croisement, sur sa route, à sa cause. De convaincre, toujours convaincre. De ramener à sa cause pour se défaire de la causalité. L'art comme manipulation du perceptible.

L'envie comme une représentation d'une norme de goût d'une recherche alors esthétique sur l'époque même. Question de la mise en jeux. Etablir un contexte pour l'expression d'artefact, de mémoire induit à des objets alors. Etablir un contexte pour le spectateur et pour la mise en scène de ce que l'on nomme communément mode scénique pour parler d'une œuvre et de la représentation aussi bien théâtrale que de présentation. La feinte comme réalisme de représentation comme ce qui pourra donner touche de vie ou en tout cas de dissonance à la vie au sein de représentation plastique évoquée. Changer de point de vue. Comme en substituant l'œuvre à plusieurs ordres de réalité cognitive. L'œuvre fait lien au point de vue de l'intersubjectivité qu'elle comprend. C'est ce que donne à voir la multitude de représentations de la réalité. Qui est donné par autant de courant artistique au travers du temps et de la chronologie. Comme autant de mouvement d'expressions et de partages.



Figure 35 : Peinture A cheval, portrait à l'huile sur papier, Camille Leboë

La question de la lumière sur ce corps et sur les reflets, les teintes d'une multitude de couleur, la chair traitée comme paysage avec des niveaux d'ombres représentées par des teintes sombres. La présence des veines et la cohérence entre les membres du corps, l'échelle et la représentation de la mise en perspective. En effet le corps représenté dans ces lignes de fuite qui font de ce portrait comme à cheval sur le spectateur, il domine en quelque sorte le spectateur. Le corps fait irruption du cadre, il surplombe le spectateur. Il domine ce dernier. Les teintes de la chair forment alors comme un paysage, la nudité mise en exergue, la peau rugueuse, lisse et coloré. Les teintes du corps sont ainsi représentées comme un paysage au dessus du spectateur, en confrontation avec les bords de la feuille. Comme si le corps été ainsi figé entre la réalité et l'imaginaire. Comme si le sujet traité pouvait sortir du cadre pour s'instaurer dans le champ de l'existence.

C. Réflexion sur l'ablation

Trancher l'expérience. La réalité comme extraction de ce que l'on conçoit. L'ablation non plus comme une extraction mais comme un remaniement de l'espace et donc du champ de la réflexion par la même occasion. La réflexion est ce qui constitue l'ensemble dont dispose l'être à réfléchir, à examiner sa condition en quelque sorte. A pouvoir raisonner sur l'ensemble du monde et de son agissement sur celui-ci. Pour cela, l'être catégorise ces champs d'existence en effet tout ce qui constitue l'affect permet de trancher ces expériences de vie en autant de rencontres et d'échanges à cataloguer dans l'esprit du sujet. Sa réflexion est donc fendue selon le niveau d'affect auquel l'expérience se réfère. L'être constitue l'ensemble de sa pensée par des faits tranchés dans l'expérience et en cohésion avec la chronologie. Puisque celle-ci est linéaire, elle permet donc l'organisation de la pensée au cours du temps.

L'existentialisme tend à fendre la réalité de nos expériences vécues par notre caractère subjectif de perception du réel. L'imaginaire est à la fois une capacité innée et un processus à partir de l'esprit par dérivé de perceptions sensorielles. En effet le corps constitue une mémoire à lui seul. Les perceptions donnent ainsi un sens au champ de l'expérience. Il figure alors en une corrélation des émotions et des sens perçus qui se mêle en un tout pour le corps et pour le champ de l'expérience. Par exemple, par rapport au souvenir l'esprit figure, se rappelle de ces souvenirs par autant de perceptions diverses et variées qui font appel à nos différents sens de perception, l'ouï, la vue, l'odorat, le goût et le toucher. Chacun de ses sens permet le maintien d'un souvenir, or on se rappelle de souvenir que par rapport à des détails formant un tout perceptible, formant une expérience vécue. La réflexion de l'homme se compose donc dans la multiplicité du champ du perceptible. C'est ce que l'on remarque tout autant dans le domaine du rêve, qui figure alors par une grande part d'inconscience qui se mêle au champ de l'existence, qui s'inspire donc de ce qui a été vécu et perçu. L'imagination ainsi met en lien ce qui est du domaine de la réalité avec un degré de perception basé sur la subjectivité. C'est en quelque sorte la partie cachée d'un iceberg telles les trois instances par le moi, le ça et le surmoi et forme ainsi de nouveau souvenir complètement délirant par rapport à ce qui est perçu comme réel donc visible de tous.

L'ablation comme le démantèlement d'un ensemble de composants comme appartenant à une notion de rhizome. Le rhizome est un ensemble d'embranchement, c'est un terme utilisé souvent en botanique pour désigner l'ensemble des racines d'une plante ou d'un arbre. La réflexion fonctionne ainsi par rhizome puisque la réflexion de l'homme est organisée, le cerveau de l'homme est un organe qui permet un acheminement de l'ensemble de sa réflexion et de son agissement sur le monde. Il permet alors une certaine analyse des sens et des réflexions. C'est par syllogisme de la pensée que l'homme procède à une pensée binaire, qui oppose ces réflexions et c'est dans l'opposition que l'homme extrait ce qui lui semble le plus cohérent selon sa propre subjectivité.

Arriver à distinguer les événements en fragmentant le temps. Afin de pouvoir restituer les événements ou tout du moins les contextes de pensée. La chronologie comme lien de notre

réflexion, nos goûts, nos passions. Notre individualité en effet se fait en fonction du temps qui passe. Un sujet est en constante mutation et évolution, sa réflexion ne stagne donc pas. Son existence participe ainsi à figurer sa conception du monde et le champ de son entendement. L'expérience participe donc à l'ablation de la pensée d'un sujet puisqu'elle ne cesse de se mouvoir, d'évoluer au fil du temps. Comme en constante rupture avec le passé. Il y a donc un acheminement de la réflexion vers l'antinomie, un sujet au fil du temps ne cesse de reconduire sa pensée pour l'adapter en fonction de son expérience. Le présent n'étant pas figé, le sujet se fragmente donc au cours du temps selon ses avis qui divergent en fonction de la chronologie. Aucune réflexion humaine ne peut être abrupte et figée. Il n'en résulterait qu'un évidemment de la pensée, hors la pensée est une somme, c'est en quelque sorte l'addition de souvenirs et de vécus qui composent la personne et qui la définissent. Cependant aucune personnalité n'est figée, l'identité vieillit, évolue, le sujet est constitué même de rupture de sa propre identité en tant que telle. Car ce qui nous compose n'est autre que ce que l'on extrait. Cela rejoint la fameuse citation « *Choisir donc exclure* » de Bergson.

Le corps est une réalité tranchée dans le champ de l'existence de la réflexion et donc est toujours une ablation par rapport à ce qui est de l'ordre de la réflexion de la vision interne du sujet pour et par lui-même. En effet le sujet est en constante méditation, réflexion sur l'ensemble de son raisonnement, hors celui-ci est introspectif dès qu'il n'est pas nécessairement engagé en dehors de l'individu qui s'inscrit donc dans une réalité avec une commune mesure du sens de la réalité. Car l'œuvre d'art procède en cet échange de communication somme toute. Elle répond à un besoin de modification de la part du sujet et de la subordination de sa propre réflexion sur le champ extérieur du monde. Elle se présente au monde et au spectateur comme élément nouveau à part entière.

Le mode sémantique se compose ainsi de plusieurs éléments qui forment un tout cohérent afin d'être perçu et compris par le spectateur. L'œuvre doit en effet fonctionner en autonomie et pour se faire le mode sémantique allie la représentation avec des codes sociaux qui se réfèrent à une compréhension générale de l'œuvre. Certains détails ou analyses peuvent différer mais l'ensemble de la représentation plastique, globalement est perçu dans un certain cadre. L'auteur en effet allie les médiums au message qu'il tente d'explicitier par sa représentation plastique. De part sa matérialité.

Le corps comme entité de résistance. Posture de la réalité, le corps dans la vie, comme champ de représentation du vivant. Si le corps est la représentation de l'humanité dans le réel donc ce qui peut être perçu de tous dans cette réalité cognitive, la réflexion de l'homme se place en extraction par rapport au réel c'est-à-dire qu'elle se situe comme une introspection purement subjective et imaginative. Aussi le fait de se couper, de tendre vers une certaine utopie, un monde imaginaire en quelque sorte. De se défaire du saisissement de la réalité. Permettre de s'échapper du monde, de son mental, par le biais d'une réalité introspective, créée de toute pièces par notre imaginaire. Notre capacité d'entendement devient alors une ouverture vers une infinie possibilité d'acte de réflexion. En effet l'entendement de l'homme, son imaginaire et ses capacités cognitives permettent à l'homme d'échapper aux aléas de la vie, de se détacher d'une réalité parfois trop brut de part sa finitude. Tandis que l'entendement échappe

au caractère fini, les possibilités du champ du raisonnement se voit étendu et infini au contraire. Là est tout le paradoxe de la cognition de l'homme.



Figure 36 : Herbert Bayer, Self Portrait, 1932.

Ici le sujet photographié extrait des parties de son propre corps, comme tranchées comme prédécoupées. Le travail de morcellement a été permis par la photographie plasticienne qui tend à l'imagination par des moyens techniques de pose lente et de multitudes de procédés techniques photographiques pour arriver à de tel développement photographié. Le corps se voit évidé. Il est pareil à la matérialisation et la figuration que l'on se fait du plein dans la sculpture en général. Surtout par la sculpture grecque antique en marbre. Le style de la photographie rappelle vraiment l'époque de la photographie victorienne avec ces célèbres clichés qui figurent alors une partie importante de l'histoire de la photographie. L'homme présent sur la photographie extrait alors une partie de son corps, son visage exprime la stupéfaction et la stupeur. Aucune représentation de la douleur en tant que telle. Il exprime juste une réelle inquiétude quand au morcellement de son propre corps. Il en est fasciné d'ailleurs. C'est comme la représentation métaphorique de se scruter face au miroir, de s'auto-analyser. Entre la stupéfaction d'être et de se découvrir face au reflet, face à l'image que l'on renvoie. D'ailleurs par cette pose, le sujet photographié est comme métaphoriquement comparé à l'animal que l'on tranche pour manger. Cette projection sur l'homme renvoie à la notion de cannibalisme qui eut été dans certaines civilisations et certains cultes, comme un remède à la question de la mémoire. En effet certaines civilisations aborigènes avaient pour

principe que la mémoire était ainsi contenue dans le corps et c'est en mangeant le corps de leurs aïeux qu'ils contenaient à leur tour leurs mémoires.

Se couper du monde ou tout du moins s'en extraire. L'homme est le seul animal qui apprend à parler pour très vite apprendre à se taire, Alors même qu'il naît en criant. Il apprend à aimer pour enfin apprendre à choisir. Mais alors lorsqu'il choisit il coupe l'entièreté de ces possibilités. Comme si toute la construction de la vie d'un homme c'était de se faire une cage. L'imagination entre source de plaisirs et source de douleurs inutiles. Du rêve au cauchemar. En effet notre réflexion à une subtilité profane.

Selon Pascal Quignard, l'art pose le problème de l'ablation par son terme de fragmentation il met en exergue la problématique que posait les textes de Jean de La Bruyère avec ces textes fragmentés de toutes parts. Je cite : « *Du moins dans l'art moderne l'effet de discontinu s'est substitué à l'effet de liaison. De plus le procédé lui-même paraît contradictoire. D'emblée le fragment pose une double difficulté qu'on ne surmonte pas commodément : son insistance sature l'attention, sa multiplication édulcore l'effet que sa brièveté prépare. Il faut peut être présenté sous forme de problème l'incapacité de fabriquer un objet dont la lecture soit continue* »¹. Il met ainsi en exergue le fait que la fragmentation permet un champ d'ouverture beaucoup plus large que la continuité et l'unité. C'est par contradiction que cette ouverture naît entre l'usage de la fragmentation en arts et sa complexité puisque par la fragmentation l'artiste use d'une surabondance de référence à divers champs de compréhensions et de thèmes. De sorte que l'œuvre fragmentaire se présente à un public beaucoup plus large que la représentation de l'unité puisqu'elle abolie en un sens le côté linéaire de l'essence même de la vie. Elle répartit l'unicité en quelque sorte. Chaque morceau devient prothèse et véhicule non plus une image macabre mais une continuité par l'ouverture des champs d'extension et par l'ouverture des possibilités d'interprétations. Ces interprétations sont comme des outils pour le spectateur, le lecteur de l'œuvre, de sorte que l'œuvre raisonne en chacun et s'adapte à l'intersubjectivité.

Le rôle de l'artiste aujourd'hui est au plus proche de l'iconoclastie, puisqu'il brise les images et les représentations. En effet « *L'iconoclastie est celui qui brise les images, les représentations divines. Le phonoclaste est l'écrivain ; c'est celui qui brise la voix et le cercle oral, la ronde des corps humains martelant, sacrifiant et chantant, fondant sur l'espace de leur corps, ou plutôt sur l'origine de l'espace dans leur corps les cadences binaires ou symétriques des proverbes, des vers, des syntaxes, des mythes.* »² En effet, celui qui rend compte est celui qui brise la multitude par sa représentation, qu'elle soit figurative ou abstractive. Puisque la représentation est extraction de la multitude, elle départage en quelque sorte, elle rompt entre les différentes subjectivités. Puisque l'artiste remet en cause les traditions constamment, il véhicule une culture qui ne cesse d'évoluer et remet en cause chaque icône qu'il représente par des artefacts. Il rompt avec le passé de cette sorte. Toute œuvre fait corps en cela qu'elle départage l'unité, cet assemblage monté de toutes pièces par la réflexion de l'homme.

¹ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Revue Furor, 1984, p.11

² Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Revue Furor, 1984, p.16

D. Vivre coupé

Comme précédemment vu le corps est avant toute chose, unité, qui est mécanique ainsi il rejoint un ensemble de machinerie permettant le maintien du corps. Je fais référence par là au corps sans organe de Deleuze. Ce dernier exprime conjointement la matérialité du corps au processus de désir. En effet, chez Deleuze le désir est une machine qui ne cesse d'évoluer, les désirs ne stagnent pas, ils sont ascendants comme le corps. Le corps sans organe est intimement lié à la production du désir. Car ce dernier est une projection de soi sans l'entièreté, sans l'usage de « l'archipel » biologique. Il s'oppose donc à l'organisme et au fantasme selon lui. Il y a donc dans la projection que le corps fait de lui-même un morcellement de ce dernier. Y réside enfin une image que le corps se fait de lui-même au travers de son processus inconscient. C'est-à-dire que dans la pensée, le cogito, le corps est à la fois le moteur de cette imagination qui permet alors la projection du corps en lui-même. Pour ainsi dire le corps fantasme sur ce qu'il est, amas de chair et entité biologique.

La question du membre fantôme. Ce que nomme « *l'illusion des amputés* »¹ par Nicolas Malebranche, philosophe. Si l'imaginaire est intégré au processus cérébral alors ce dernier influe sur les sensations que perçoit l'homme. Le membre fantôme est une analyse qui figure par une mémoire cérébrale en rapport avec les sens mêmes lorsque un membre a été amputé par exemple, le corps ne peut identifier qu'il lui manque une partie de lui-même (par introspection évidemment). Ce dernier a donc l'impression d'un manque de son entièreté et donc de sa conception matricielle, originale en quelque sorte. Des analyses et des études scientifiques ont démontré qu'une personne amputée peut alors percevoir après amputation des douleurs au membre retiré. Je pense qu'il est intéressant de rejoindre ici l'analyse du membre fantôme à la pratique artistique. Puisque l'expression artistique se fait au-delà du corps par l'expression et l'extériorisation de celui-ci. Donc ces traces d'expressions que figurent les œuvres, sont érigées au-delà du corps comme par extension à celui-ci. Il y a donc toujours là, jusqu'à la conception et le recensement de la mémoire, une rupture, entre le corps et l'œuvre. Cependant pour la mémoire l'œuvre perçue par quiconque devient partie intégrante de la mémoire, c'est un souvenir de la vision de l'œuvre qui s'intègre au fil du temps dans notre subconscient. Si l'expérience de la vision de l'œuvre se voit inaccessible par la détérioration de celle-ci par exemple ou de sa disparition peut importe. Alors la mémoire pare à sa disparition en ramenant le souvenir de l'œuvre. Il y a alors là une affabulation possible de la part du spectateur qui se remémore ce qu'il a vu et de ce qu'il a perçu de l'œuvre. Puisque la mémoire n'est pas fiable, elle prend en compte des éléments du champ de l'expérience et les mélange à une imagination subjective la plupart du temps inconsciente. L'art est accessible selon des périodes ou alors désormais par des images les représentant dès lors par internet ou encore des catalogues d'expositions. Or, ce ne sont que des copies peu fiables. L'on ne peut juger une œuvre de Matisse ou de Picasso que par des photographies de représentations. En effet même avec les moyens techniques que l'on connaît aujourd'hui un certain nombre d'éléments reste inaccessible, les gammes de couleurs se voit modifiées, le

¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson* [archive], Vrin, 1997, page 55

champ de la profondeur devient inexact. Et l'art en général reste toujours un domaine élitiste et mise à part les expositions, les œuvres sont la plupart du temps confinées en un espace de représentation purement symbolique. Pour en revenir au membre fantôme, il y a pour moi un lien inéluctable, puisque l'œuvre est continuité de l'âme de l'artiste et pourtant elle est tout d'abord immortelle donc surpasse la finitude de l'artiste lui-même et ensuite elle donne à voir le subconscient de l'artiste avant sa personne en tant que telle. Donc c'est comme un morceau arraché de la pensée de l'artiste lui-même par lui-même.

Vivre coupé car le sujet s'identifie et se crée entre réalité et fiction. Entre le monde extérieur de pure représentation et le monde intérieur, pure introspection cognitive. C'est de l'ordre de sa réflexion. Il s'agit alors d'un clivage entre ce qu'il admet être de son ressort, la conscience, l'expérience et ce qui lui échappe, l'inconscience, l'altérité du monde qui l'environne. L'artiste doit mettre en corrélation ces deux mondes plutôt antinomiques à première vue. Mais l'on sait alors que l'expérience sert de champ de raisonnement dont se sert l'artiste pour corroborer ces pensées, ces réflexions, ces inquiétudes à la face du monde. Et c'est ainsi qu'il doit joindre et jouer avec ces deux thèmes. Pour la compréhension de l'œuvre au plus grand nombre et pour le partage. Une œuvre ne peut être « un secret » en quelque sorte, c'est au contraire une déclaration qui doit pouvoir relater des faits dans le champ de l'existence et donc de la réalité dans laquelle la civilisation concernée vit.

Le corps en disgrâce. Le corps morcelé, inerte au champ du visible. Le fardeau de la mort caché à l'ensemble de notre civilisation. En effet, la mort constitue une thématique bien particulière dans notre société occidentale. Il y a un réel rejet de cette thématique, la mort est un sujet presque tabou, elle relève du mystère. Et donc chacun conçoit cette finitude comme un acte terrifiant et enclin à une rupture profonde chez les êtres de notre civilisation. Cependant toutes traces d'existence, œuvre ou non, laissent une brèche dans le champ de l'existence, de la chronologie en quelque sorte.

Le fantasme à travers le morcellement de sa pensée. Diriger ses sens en faveur de l'art par la mise en œuvre d'une expression artistique de composition. L'interprétation laisse place à l'expérimentation de la vie. Le fantasme est un travail inconscient de compositions d'éléments tirés de l'expérience et d'illusion par le désir. Sa définition en psychologie est, je cite : « *Scénario imaginaire conscient ou inconscient impliquant le sujet et qui met en scène de façon plus ou moins déguisée son désir.* »¹ Il est tout à fait présent à tous les esprits et à tous les états psychiques.

Se couper du monde par l'extraction de sa propre pensée, hors du champ du sens commun. Développer son sens singulier et parer à la commune relativité des sens par la mise en exergue de son adaptabilité face au monde. L'on développe une analyse toute particulière à défaut de toujours pouvoir concevoir le sens commun, et par là, la norme. L'artiste doit savoir se détacher des connaissances communes pour développer sa singularité et la mettre à l'épreuve par sa pratique artistique pour controverser des connaissances bien trop ancrées chez

¹ Michel Guillemot & Bethsabée Blumel, *Petit Larousse de la psychologie*, Notion de Fantasme, Edition Larousse, 2005, p.733

l'homme. Ainsi il permet la perpétuelle remise en question de la civilisation et de la société tout comme le philosophe au contraire des valeurs sophistes.

Que peut bien exprimer le désir de couper, de fendre et de se couper soi même alors. C'est ce qu'analyse encore ici Pascal Quignard. Je cite : « *Les mots latins de fragmen, de fragmentum viennent de frango, briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, anéantir. En grec le fragment, c'est le klasma, l'apoklasma, l'aspospasma, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le spasmo vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache, disloque. La plus large part de l'art moderne est asservie à une sorte de violence qui incite à extirper toute liaison, toute cheville qu'il a d'ailleurs cessé de supporter ; qui pousse à tout contraster plutôt qu'à tout unifier ; qui conduit à la brutalité et à l'assertion et à l'originalité plutôt qu'à l'harmonie, plutôt qu'à l'insinuation ou à la douceur, plutôt qu'à une maîtrise plus remémorante ou plus affilié dans le temps ; qui conduit au remaniement plutôt qu'à la tradition, à l'amour de soi et à l'expression de cette complaisance plutôt qu'à l'astreinte technique et anonyme du métier- quitte à s'enfermer dans la néologie, dans la détresse de l'autisme, etc* »¹. En effet ici Pascal Quignard met en exergue l'étymologie du terme de fragment et sa liaison avec l'art moderne. Comme si l'ensemble de l'art venait arracher des bouts du monde et les mettre ainsi en pâture à la face du monde. Il pense aussi que l'art reste un thème ascendant au niveau de la marginalisation de l'artiste, ce qui est de moins en moins le cas mais l'incompréhension de l'art contemporain reste assez vraie. Même si le public ouvert d'esprit et fêru d'art contemporain peut entreprendre la compréhension d'une œuvre, de nos jours, une majorité reste assez dubitative face à ce que l'on leur propose en art. Comme si l'art délimitait un champ de connaissance bien défini qui malgré le fait que chacun peut en tirer un sentiment subjectif, il y a un réel élitisme dans le champ de l'esthétisme en générale. L'art plastique n'en est pas épargné. C'est assez malheureux d'ailleurs car au lieu de rassembler, l'art coupe et fragmente à son tour le public en le confrontant à ses troubles et à ses analyses. Au fil du temps les différents mouvements artistiques démontrent ainsi un certain aspect communautaire dans l'art lui-même. Et cela est aussi vrai dans une époque, elle-même, entre les différentes catégories de l'art. Je pense notamment à l'art de rue qui reste réfractaire à l'ensemble de l'art. La plupart de ces artistes de rue font comme si ils avaient inventé des moyens qui justifient leur pratique en posant leur œuvre directement face au passant. Mais ce n'est pas pour autant que leur travaux sont compris, il s'agit juste d'appropriation de l'espace libre voir d'envahissement dans certain cas. Or là ou on abroge la liberté, on dicte nos idées plutôt que de les partager. Tout cela en faveur d'une désinstitutionnalisation de l'art.

Anticipation par le démantèlement du rhizome de la pensée. En effet c'est en s'éloignant de l'aspect symétrique et des conceptions naturelles que le cerveau permet le réagencement de l'utilisation de ces membres par dissymétrie. Ainsi l'homme ne vie pas que par contingence et par nécessité mais par poésie et par rêverie. Ainsi il conçoit l'utilisation de son temps vers l'inutilité afin de concevoir ses propres perceptions et sa condition au sein du monde. Il y a en art un apogée de la personnification de l'homme envers toutes choses.

¹ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Revue Furor, 1984, p.16

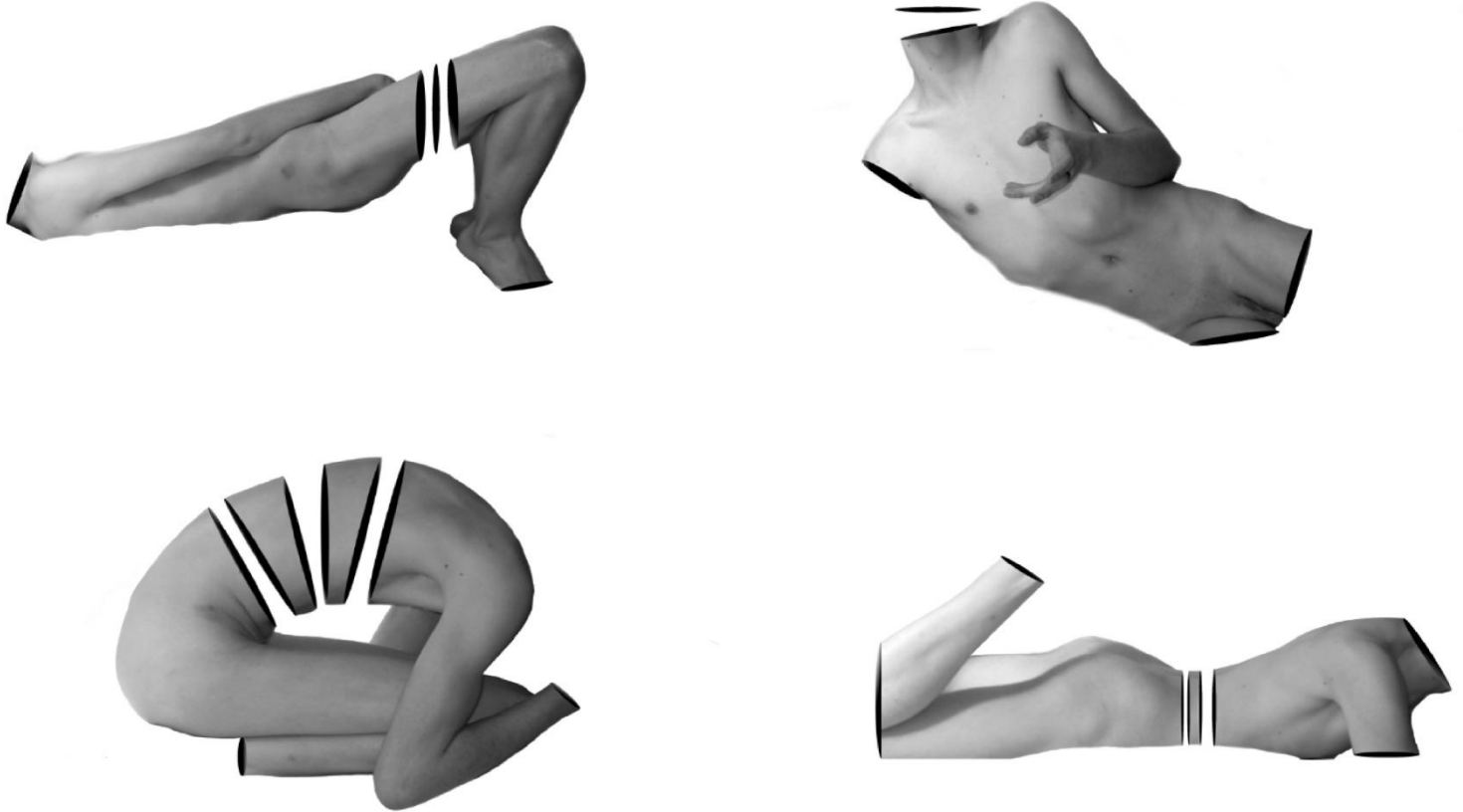


Figure 37 : Photographies numérique, Projet Abnégation, Camille Leboë

Le corps est, dans cette série, présent par des poses en déséquilibre et statuaire à la fois. La présence de chaque corps se fait de manière la plus inerte. Il y a un rapport au statuaire grec antique qui se retrouve disloqué, fendu par le temps et l'érosion.

Le corps est ici en total dysfonctionnement et se retrouve anéanti. Il représente une simple esthétique relevée de par ses courbes. Chaque pose donne à la fois un sens esthétique, de par la composition du tronc commun, et de l'abnégation créant l'illusion d'un corps statuaire et sans vie.

L'abnégation est ici représentée physiquement par une dislocation du corps, il se retrouve tranché et donc sans possibilité.



Figure 38 : Abnégation 1, Photographies numérique, Projet Abnégation, Camille Leboë

Il me semblait aussi intéressant de procéder à la désexualisation de mon propre corps afin de permettre la projection au spectateur et ne pas dissiper la vision de ce corps découpé comme une pure représentation narcissique de l'homme.

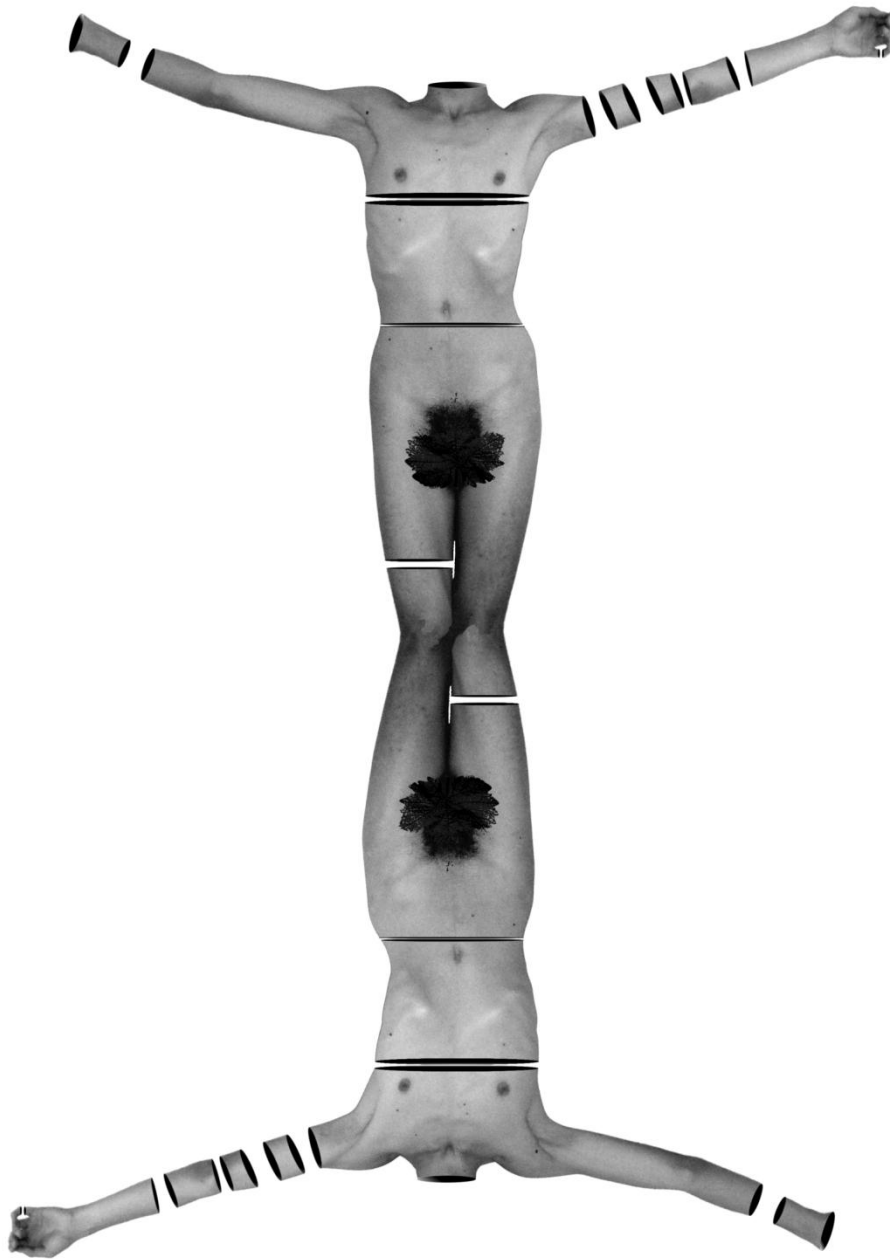


Figure 39 : Photographie numérique, Projet Christ-chromosome, Camille Leboë

Ici le corps se voit muter en une double représentation. La représentation frontale de la pose du christ et l'ensemble de la forme d'où émane la forme du chromosome. Il s'agit donc de la conception, de la notion de conception religieuse comme abolie et démontrée par la science, que la vie est régie par les atomes et les chromosomes, nous constituant.

La rupture a lieu de manière évidente par un contenu de corps évidé, représentation idyllique de la notion de divin dans la représentation symbolique. Le corps salvateur du christ, ici déchiqueté et tranché en morceau, la tête décapitée, les jambes fusionnées et ancrées à sa plus pure représentation matricielle. Pareil à une carte de Tarot. Le thanatos religieux et reliquaire.

Celui d'égo, d'être, du caractère subjectif, cognitif qui nous élève et nous distingue.

E. Se substituer au mirage

Devenir une entité imaginaire. S'inventer en dehors de toute condition sociale prédéfinie donc s'auto-engendrer. Naître de soi même par l'utilisation comme nous avons pu le voir précédemment par hétéronymie ou encore par image de pure représentation. C'est par personnification du monde que l'homme se fait un état du monde. Ainsi il utilise son sens subjectif au besoin de trouver une vérité inexistante quant à son existence au sein du monde. Il utilise des moyens d'imaginaires et d'expérimentations de sa réflexion pour concevoir classer, archiver, ses différentes passions et ses perceptions. Son entendement le pousse à réorganiser en soi le schéma biologique de la vie. Il ne peut se laisser aller à un dépérissement de son entendement comme ce que fait la vie avec son cycle biologique de dépérissement. Alors il pare à cela en utilisant ces connaissances, sa réflexion afin de constituer en lui l'image d'un monde à son image. Sa subjectivité devient alors le centre de sa conception de ce qu'il entreprend.

Se défaire de la réalité et par là de la matérialité, en effet à notre époque tout devient pixel. Un grain, similaire au pore de la peau. Métaphoriquement en art c'est se laisser porter par autrui dans une réalité qui dépasse notre entendement. C'est un statu quo, qui, qu'on le veuille ou non reste un avis objectif sur notre société, donc cela en devient un discours presque politique. Qui lance débat et qui anime alors la remise en question de toute une civilisation.

Comme dépeindre l'imaginaire de l'homme et le niveau d'extraction de sa conscience. Toute l'analyse de l'homme se base sur une somme que ce soit en philosophie, en sociologie en phénoménologie où encore en art. Toutes sciences humaines en fin de compte. Or notre processus mental qui juxtapose la conscience et l'inconscience se base à mon humble avis sur une extraction donc plutôt une soustraction voir une division de ce que l'on conçoit. Dans les rêves on le ressent très bien, notre cerveau juxtapose des idées préconçues, acquises au fil de l'expérimentation de la vie et arrache certaines d'entre elles pour laisser place à des sensations et des événements délirants. Il y a donc bien un évidence de la pensée de la réflexion par le fait que certaine réalité se voit arrachée pour laisser place à des délires fantasmagoriques et illusionnistes. Je dirais même que notre cerveau procède à la fragmentation de notre réflexion. Comme si notre cerveau devait arracher ces acquis pour entreprendre son travail inconscient de création. L'auteur imparable sur la question du rêve et de l'inconscient reste Freud, c'est donc par lui que je justifie mes propos, je cite « *Le premier effet du travail d'élaboration d'un rêve consiste dans la condensation de ce dernier. Nous voulons dire par là que le contenu du rêve manifeste est plus petit que celui du rêve latent, qu'il représente par conséquent une sorte de traduction abrégée de celui-ci. La condensation peut parfois faire défaut, mais elle existe d'une façon générale et est souvent considérable. On n'observe jamais le contraire, c'est-à-dire qu'il n'arrive jamais que le rêve manifeste soit plus étendu que le rêve latent et ait un contenu plus riche. La condensation s'effectue par un des trois procédés suivant : 1° certains éléments latents sont tout simplement éliminés ; 2° le rêve manifeste ne reçoit que des fragments de certains ensembles du rêve latent ; 3° des éléments latents ayant des traits communs se trouvent fondés ensemble dans le rêve*

manifeste.»¹ Ce qui m'interpelle ici, c'est que la composition du rêve se fait en fragmentant des niveaux de la pensée et qui se fonde dans le processus de l'élaboration du rêve. La conception artistique n'est pas éloignée de l'élaboration du rêve puisque pour la composition artistique l'on décompose tout d'abord ces idées puis enfin les matières au processus de l'élaboration de l'œuvre. On extirpe de la terre la glaise, le marbre, pour sculpter, on arrache nos idées pour concevoir des normes qui au-delà de notre esprit, par la matérialisation de l'œuvre, deviennent de nouveaux principes. Ces principes sont des médiums de référence quant à la compréhension de l'œuvre.

« *Changer ses désirs plutôt que l'ordre du monde* ». Citation de René Descartes ambassadeur du cartésianisme. Qui proclame que pour ne pas souffrir de ses désirs il faut les changer. Je trouve cette citation plutôt cohérente. Cependant Descartes ne nous confronte t-il pas au mensonge. Et par là j'entends de se mentir à soi même, d'oblitérer alors une partie de soi. En effet nos désirs sont la plupart du temps en deçà de nos volontés. Ils appartiennent à un niveau inconscient de nos perceptions. Nous ne les maîtrisons pas les trois quart du temps. Et dès lors qu'un désir est maîtrisé, il n'est plus qu'une simple volonté. Comme se faire un mirage de soi, d'établir le contrôle total de sa personne. Nous voyons aujourd'hui que l'image n'a jamais été autant mise en avant, avec la publicité, l'illustration, la mode autant de champs éclectiques qui utilisent l'image comme source de partage et manifestement le contrôle de ces images se voit tellement encadré qu'il donne à voir quelque chose d'irréelle de non spontané, je dirais plutôt. Aujourd'hui il n'est plus question de changer ces désirs mais de les accomplir dans cet espace irréel qu'est la communication de masse avec ces outils informatiques de dématérialisation et de déshumanisation par le même coup.

S'échanger, devenir avatar du monde. Comme refoulement de la pensée par l'expression artistique. L'homme a toujours eu des normes sur le sens esthétique qui ont mené les êtres à s'acclimater vers ce sens global que l'on nomme la beauté. Il y a donc un rassemblement vers ce que l'on pourrait nommer la perfection esthétique non plus au sens du sublime mais au sens d'une désincarnation de la différence. Les moyens de retouche numérique et la chirurgie esthétique tendent vers ce désincarnement de la différence. Or l'on n'aura jamais assez dit que la beauté du monde se trouve justement dans la différence. Rien dans la nature ne se ressemble, il s'agit alors de dire que l'être humain aujourd'hui entre en rupture totale avec celle-ci. Ce que j'entends par avatar est une forme de complexe d'apollon qui croit en notre siècle.

Se confronter au mirage, en effet, le spectateur face à une œuvre figure alors au devant du mirage, il y participe puisqu'il donne vie à l'artefact nommé œuvre en rapport avec la vision du spectateur. On sait qu'en art il existe des artistes sans œuvres mais il n'existe pas d'œuvres sans spectateur. L'œuvre devient œuvre à partir du moment où elle entre en confrontation avec le public. L'œuvre donne à voir la représentation plastique du monde que l'homme conçoit comme mémoire. Une mémoire emprunt à l'imagination et à la quête d'une esthétique toute particulière. Celle du sublime. Or le sublime est par défaut sublime de part son

¹ Sigmund Freud traduit par Serge Jankélévitch, *Introduction à la psychanalyse*, Deuxième partie Chapitre 11 L'élaboration du rêve, Edition Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2001, p.202-203

inaccessibilité. Il réside donc encore ici un paradoxe voir une rupture entre ce que l'on cherche à atteindre au point de vue esthétique et entre les mœurs et morales de nos coutumes. C'est comme une acclimatation de l'être humain vers la rupture.

L'illusion et l'illusoire. Nous avons précédemment déjà parlé de l'illusion, mais je tiens à distinguer ce terme de l'illusoire. L'illusoire est ce « *qui peut faire illusion, mais ne repose sur rien de réel, sur rien de sérieux.* » L'illusion se situerait alors vers notre niveau de conscience dans la réalité tandis que l'illusoire se situerait d'après moi beaucoup plus vers notre niveau d'inconscience. Dans les deux cas les perceptions des sens se voient trompeur, le spectateur perçoit ainsi des éléments irréels. C'est le cas des trompes l'œil qui sont représentés la plupart du temps par des formes géométriques qui donnent une impression de profondeur alors que l'ensemble est une peinture, un dessin à plat. Une bidimension en somme. L'artiste en plus de jouer avec les perceptions du spectateur, livre une œuvre qui défie alors les limites entre réalité et fiction.



Figure 40 : Pere Borrell del Caso, huile sur toile, Escapando de la crítica, Madrid, 1874

2. Déstructurer pour mieux ériger

Déconstruire pour rebâtir. Pour comprendre la déconstruction il faut déjà analyser son antonyme, la construction. Etymologiquement la construction vient « *du latin *construere*, de *struere* soit élever* »¹. La construction rejoint donc le fait d'élever quelque chose de lui donner forme en quelque sorte. A l'inverse la déconstruction serait d'enlever cette forme, d'abaisser, de diminuer et de réduire, cette construction. Le tout qu'est la construction devient alors un monceau de fragments dans l'acte de déconstruction. Un exemple très simple avec nos bâtiments que l'on ne cesse de faire et de défaire au besoin d'espace ou de locaux. C'est ainsi qu'est en constante mutation l'ensemble de nos agglomérations. En effet, nos villes ne stagnent pas, tout se développe et tout se transforme afin de correspondre au besoin de cette ville. Par exemple s'il manque de logement, l'on en construit et pour se faire nous déconstruisons d'anciennes usines désaffectées ou d'autres lieux à l'abandon. L'architecture est ainsi en constante évolution afin de répondre au besoin de la population et de l'état dans certain cas. Cependant en philosophie, la déconstruction est « *un processus par lequel un ensemble construit, structuré, et notamment un ensemble abstrait, est détaillé en ses composants à des fins critiques ; décomposition analytique.* »² Il y a donc une rupture, un paradoxe de ce terme entre le champ réel ce qui est applicable dans la vie et le champ de l'intelligible. Ce qui paraît comme une simple déconstruction d'un élément et par là sa destruction dans le champ du réel devient un ensemble de composant pour le champ de l'analyse. Dans les deux cas il y a là cohérence qu'une somme devient une fraction de composants et donc de fragments.

Notre mémoire, elle aussi juxtapose des sommes et des soustractions d'éléments. C'est-à-dire que certain élément conscient peuvent devenir inconscient. Notre mentale joue de ces subterfuges pour saisir une réalité qui est enclin à notre instinct de survie. En effet la mémoire sait tout autant se défaire de certain événement traumatique afin de veiller au bon fonctionnement de notre mental et de notre psyché. C'est donc dans l'abandon que se formule cette restructuration. C'est ce que l'on remarque aussi chez les personnes âgées qui à un certain âge deviennent séniles puisque leur mémoire est saturée d'informations et d'événements. Or la personne âgée reste un être fragile tant au point de vue de la santé que du point de vue du mental. Leurs cerveaux font donc inconsciemment le tri de ce qui est supportable ou non pour elle-même. Je vais de suite faire lien avec la théorie générale des névroses de Freud. Ce dernier nous informe dans son chapitre sur le rattachement à une action traumatique par l'inconscient ; je cite : « *Premièrement : les deux malades (prend l'exemple de deux de ses patientes diagnostiquées comme névrosées) nous laissent l'impression d'être pour ainsi dire fixées à un certain fragment de leur passé, de ne pas pouvoir s'en dégager et d'être par conséquent étrangère au présent et au futur. Elles sont enfoncées dans leur maladie, comme on avait jadis l'habitude de se retirer dans des couvents pour fuir un mauvais destin* »³. Ici Freud met en exergue le rôle majeur de l'inconscient comme source de fuite face au événement traumatique

¹ J. Dubois H. Mitterand, A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique*, Terme Construire, Edition Larousse, 2007, p.194

² Isabelle Jeuge-Maynard, *Dictionnaire Le Petit Larousse illustré*, Notion de déconstruction, Edition Larousse, 2006, p.335.

³ Sigmund Freud traduit par Serge Jankélévitch, *Introduction à la psychanalyse*, Troisième partie Chapitre 18 Rattachement à une action traumatique. L'inconscient, Edition Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2001, p.329

ce qui mène à un certain repli autistique pour le sujet dans la plupart des cas. Par la suite il exprime, je cite : « *On dirait que les malades n'en ont pas encore fini avec la situation traumatique, que celle-ci se dresse encore devant eux comme une tache actuelle, urgente, et nous prenons cette conception tout à fait au sérieux : elle nous montre le chemin d'une conception pour ainsi dire économique des processus psychiques. Et même, le terme traumatique n'a pas d'autre sens qu'un sens économique.* »¹ Freud délivre une explication capitale à la compréhension du traumatisme, il met en lien le rôle d'économie de la psyché du patient. J'analyse ici, le traumatisme et l'inconscient dans cette partie, car il est capital de faire le lien entre les rapports conscients et inconscients du sujet quand à la compréhension de la structure et par la même occasion de la déstructuration. Car ce que l'on nomme structure et déstructurations en dehors du sujet comme création et destruction prend comme base le fonctionnement de la psyché humaine.

La névrose intervient comme riposte à l'instinct de survie puisque par le refoulement des névroses, le caractère inconscient du corps se charge de les exprimer. En effet, les actes manqués tout comme les lapsus intervenant au travers de notre langage parlé, ces micro perceptions qu'elles soient pour chacun la définition du réel apparaît comme soumise à une subjectivité outre mesure. Cette subconscience même inconsciente est prédisposée chez le sujet qui l'incorpore comme protection propre à la survie de l'espèce. La névrose est donc une souffrance psychique dont le patient s'éprouve comme une obsession psychique. Cette obsession psychique est enfouie au plus profond de son subconscient. La cause des névroses est psychologique, fondée par la réflexion de l'homme sur sa propre condition. Le sujet affecté de névrose ne dément pas de cette cause comme souffrance. Les symptômes sont alors de deux types, les symptômes mentaux comme avec l'anxiété peuvent s'associer à des signes somatiques agissant sur le corps du patient. (Spasme, Crise de panique). A l'inverse, les troubles du comportement définissent l'ensemble des maux traduits par l'expression corporelle comme avec l'agitation. Les troubles obsessionnels compulsifs et phobiques, sont en général la plupart des manies, gestes et craintes d'un patient par la répétition de gestes. Le caractère obsessionnel intervient comme idée, pensée ou encore représentation récurrente qui envahissent la conscience du sujet. Les causes des troubles obsessionnels compulsifs sont souvent le doute et la culpabilité auquel le sujet se confronte lors de la prise de conscience de perte physiologique et rationnelle face à ces névroses. On distingue les névroses selon quatre types. Les névroses d'angoisse, névrose obsessionnelle, névrose phobique et névrose hystérique. L'ensemble de ces névroses sont conjointement liées avec des peurs rationnelles ou irrationnelles dont le sujet est soumis tant sa part d'inconscience le dépasse. La névrose est donc un facteur subconscient qui met le sujet face à ses peurs, ses doutes et ses obsessions, qu'elles soient transgénérationnelles ou non. Elle intervient alors comme une prise de conscience subconsciente chez le patient, comme énonciateur d'un instinct de survie. La névrose répond donc de manière inhérente au caractère de survie dont le sujet est prisonnier. En effet les névroses font ressurgir les effets traumatiques dont le patient ne s'est pas encore totalement débarrassé afin de faire face à ses problèmes.

¹ Sigmund Freud traduit par Serge Jankélévitch, *Introduction à la psychanalyse*, Troisième partie Chapitre 18 Rattachement à une action traumatique. L'inconscient, Edition Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2001, p.331

La déstructuration en art comme analyse et compréhension des névroses de l'homme. La réalité comme structure signifiante pour le plus grand nombre. La déstructuration encline à former des communautés. Et par là même de manière philosophique, par l'analyse. L'analyse tend en effet à disjoindre et à entrecouper les champs de réflexion. Ainsi ce parsèment autant de courants théoriques que de courants artistiques. Et l'art mène ainsi à un plus grand nombre de rupture car son champ analytique par le mode sémantique fend une nouvelle fois les degrés de perception de l'œuvre. Il y a l'aspect plastique ainsi que l'aspect théorique de l'œuvre qui défendent des points de vue parfois similaires et parfois opposables. Et cette jonction dans l'œuvre entre son rapport théorique et sa forme plastique mène à une nouvelle analyse de l'œuvre. L'œuvre peut donc être perçue par le champ de l'analyse théorique tout autant que par la seule perception affective et sentimentale.

S'approprier un espace, s'approprier une matière. Là où il y a appropriation, il y a destruction. Je m'explique, l'artiste doit extirper du champ du réel un certain nombre d'éléments pour mettre en pratique son enjeu d'expression et de conception d'une œuvre plastique. Pour se faire il utilise tout d'abord des médiums, et ceux si quels qu'ils soient, relèvent d'une appropriation. En s'appropriant ces médiums, l'artiste s'engage, fait choix en quelque sorte. Et comme nous l'avons vu précédemment lorsqu'il fait acte de choisir, il exclut tout autre choix. Le choix est donc une déstructuration même puisqu'elle abolit tout autre enjeu. Le choix confine et définit l'œuvre et les réflexions sémantiques. La déstructuration amène alors l'artiste à remodeler ces fragments en un tout qu'il nommera œuvres. Mais c'est dans la pluralité du médium donc par sa fragmentation que la réalisation est possible. L'artiste sait que pour composer il doit alors commencer par décomposer ces idées, décomposer ces choix, décomposer ces médiums et enfin réaliser la conception de l'œuvre en mettant bout à bout ces fragments. Qu'il s'agisse de sculpture, de dessin, de peinture de photographie ou encore de vidéo, la découpe, la déstructuration est l'action qui mène à une réalisation plastique.

A. Devenir une identité

Les fondements de l'identité. L'identité ou principe d'identité est en philosophie explicité comme ce qui « *est le caractère de ce qui est identique, c'est-à-dire unique, il désigne en psychologie l'unité de l'individu ayant le sentiment de demeurer semblable à lui-même à travers la diversité des états qu'il connaît dans son existence. Enfin le principe d'identité, principe logique fondamental, s'énonce sous la forme « ce qui est, est ; ce qui n'est pas, n'est pas », c'est-à-dire « A est A »- la lettre A pouvant représenter aussi bien un concept qu'une proposition.* »¹ Cependant c'est la conception théorique de ce terme car plus généralement il est question de subjectivité d'une personne et de la reconnaissance de la subjectivité de cette personne par un papier d'identité ou encore un acte de naissance. C'est aujourd'hui ce qui prouve la nationalité et ce qui permet l'accès à des droits de citoyenneté. Il s'agit alors de ce que l'on nomme état civil. Aujourd'hui on tend à diviser aussi deux types d'identité, on conçoit l'identité civile celle qui est souvent rapportée dans la plupart des dictionnaires mais on commence à parler peu à peu d'identité culturelle. Comme l'identité du patrimoine, d'une culture. Le concept d'identité est à rapprocher du concept d'identification.

Là où il y a identité, il y a subjectivité. La subjectivité se base sur la singularité qu'engage l'identité. C'est par rapport au caractère introspectif de l'individu qui permet la notion d'identité et de singularité par la même occasion. En effet le caractère introspectif de l'homme permet sa singularité.

Personnalité et identité, quelles différences ? Il faut arriver à distinguer la notion d'identité à la notion de personnalité. Comme vu précédemment l'identité a un rôle de recensement au point de vue de l'état tandis que la personnalité est une notion beaucoup plus intime et s'érige souvent dans un cercle plutôt restreint puisqu'elle se base sur le regard des autres sur soi-même d'abord et de soi à soi dans un second temps. Le paradoxe de la personne chez Louis Lavelle, je cite : « *Le mot personne vient du mot persona qui veut dire masque. Or il me semble qu'il existe une contradiction entre cette sincérité authentique qui caractérise pour nous la personne véritable et la figure d'emprunt que le mot masque désigne... Dans une acceptation plus profonde, je deviens moi-même une personne lorsque je commence à reconnaître le rôle que j'ai à remplir dans l'univers. L'acteur garde toujours la responsabilité du rôle qu'il a accepté. Mais le rôle le plus sérieux et le plus grave que je puisse concevoir est celui qui consiste à réaliser mon être même, c'est-à-dire à abolir en moi toute distinction entre l'individu et le personnage.* »² En effet selon Louis Lavelle, la contradiction émane de l'étymologie même du terme de personne comme masque et de l'emploi que l'on use désormais de manière contemporaine. La contradiction qu'il a émise au siècle dernier est d'autant plus vraie aujourd'hui. Il prend l'exemple d'un acteur qui acceptant un rôle met alors de côté sa propre personnalité en faveur du rôle et de la personnalité du rôle qu'il doit jouer. Alors comment la notion de personnalité peut être aussi réelle pour un individu, un sujet et fictive dans l'usage que l'on fait du terme par exemple avec un acteur pour un rôle au cinéma. D'ailleurs nous pouvons nous demander si la liberté que nous permet l'usage d'internet n'a pas essentiellement le même rôle que celui d'un acteur, une personnalité

¹ G. Durozoi, A. Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Notion d'Identité, Edition Nathan, 1997, p.195

² Louis Lavelle, *Les puissances du moi*, Edition Flammarion, 1948, p.165-166

montrée comme dans les réseaux sociaux par exemple, celle-ci est tellement encadrée par l'auteur qui constitue ce qu'il souhaite. Que la facticité de la personnalité devient quelque chose d'omniprésent désormais. C'est par la culture de la marque exploitée pour le commerce qui tend à ce que les sujets se mettent eux aussi à se censurer et ériger de manière fictive et calculée des personnalités répondant au besoin de leur échange. C'est le cercle vicieux du commerce qui influe désormais sur nos vies et sur nos relations à l'autre. J'ai énoncé précédemment le dédoublement de la personnalité, il faut savoir que c'est en Amérique du nord que cette maladie mentale est la plus propagée¹, c'est aussi en Amérique du nord que la culture de la marque et par là le capitalisme a été lancé. En effet, ne devons nous pas nous poser la question de ce que le capitalisme a changé sur les individus. Et sur la perception même de ce qu'est une identité. La culture des marques et les grands groupes de commerce ont très vite saisi l'importance de la personnalité et de l'image de cette personnalité qu'elle renvoie. Elles sont d'ailleurs très encadrées, très peaufinées et ne laisse paraître rien de ce qu'est l'humain, je pense notamment à l'imperfection. L'art à son tour tend nécessairement à brasser cette aire capitaliste, même si cela été déjà le cas autrefois la valeur du symbolisme en art en devient presque commerciale et donc rentre dans le jeu du capitalisme même. Pourtant l'art devrait être tangible et s'éloigner de ce concept puisque l'art traite les perceptions et les sentiments. Je ne pense pas être trop utopiste pour penser croire que l'art pourrait s'en éloigner tout en restant un commerce et une valeur économique. Car il faut bien distinguer le commerce du capitalisme qui pousse à une culture de l'image nécessairement parfaite et par cela perfide. Le courant du cubisme a su s'éloigner autrefois des prédicats de la société dans laquelle vivait leur auteur, même si par la suite ce courant est entré dans les mœurs et est désormais glorifié. Cela n'a pas toujours été le cas et l'on se souvient rarement qu'à l'époque ce courant était vu comme de la pure folie, il était même qualifié comme « l'imagerie de l'aliéné »². Je ne suis pas partisan du terme mais il a été employé à l'époque et fait l'objet de bon nombre d'études.

Clivage, Scission de la subjectivité. Je me suis documenté sur l'aspect phénoménologique de la scission par l'intervention d'une conférencière, Délia Poppa³. La subjectivité se fend en quatre scissions chez le sujet en phénoménologie. Il y a le moi empirique, le moi transcendantal, le moi psychotique et le spectateur transcendantal. Tous s'ignorent chez le sujet. Le moi psychologique et le moi transcendantal s'oppose puisque le moi psychologique tiens de l'expérimentation, du vécu, tandis que le moi transcendantal est anonyme et fournit un sens en quelque sorte au sujet. Hors toute expérimentation est hors sens, car tout vécu est en dehors de nos capacités et par cela j'entends que nous n'avons pas la main mise sur les événements de la vie. Un clivage se forme entre les certitudes d'existence et la possibilité même, pour l'individu. C'est ce qui est nommé le parallélisme d'exclusion chez Husserl explicité ici par Délia Poppa, qui exprime que l'on n'a pas besoin d'imaginer ce que l'on

¹ Paris J, « *Review-Essay : Dissociative Symptoms, Dissociative Disorders, and Cultural Psychiatry* », *Transcult Psychiatry*, vol. 33, no 1, 1996, p. 55–68

² Enrique Pichon-Rivière, traducteur Danièle Faugeras, *Théorie du lien suivi de le processus de création*, Edition Erès, 2004, p.149

³ Délia Poppa : « *Clivage, Spaltung, scissions. Le langage et l'image en question (Ferenczi, Dejours, Deligny)* », Intervention filmée dans le cadre du 3e Forum International de Philosophie Politique et Sociale (FIPS), manifestation scientifique de l'Université de Toulouse-Le Mirai, le 9 juillet 2011

perçoit, de même que l'on n'a pas besoin de percevoir ce que l'on imagine. C'est deux modes sensationnels mettent en évidence le caractère imaginaire de la conscience et de la volonté de l'identité à parer à ce qu'il n'est point ou à ce qu'il ne vit point par l'imagination. Comme si cette imagination complétait l'individu qui ne peut tout être et tout entreprendre. L'être tend vers l'imaginaire pour substituer tout ce qui hors de sa portée. Il fend ainsi la réalité par le moyen de l'imaginaire comme pour compléter son identité.

L'identité intrinsèque au culte et à la culture. Aujourd'hui nous pouvons percevoir une certaine globalisation de la culture. Et cette globalisation de la culture mène à une normalisation des individus. Au lieu de fragmenter les identités et de désigner la différence comme beauté, nous sommes face à ce que je nomme le paradoxe de l'avatar vivant. L'avatar est un terme qui descend du sanskrit « avatara comme, descente sur terre d'un être divin »¹. De nos jours ce terme est utilisé comme pour parler d'une identité dématérialisée avec le numérique et les profils d'utilisateur de cette espace dématérialisé. Ce que j'entends par paradoxe de l'avatar vivant est tout simplement le fait de tendre vers une normalisation de l'individu et cette base de la normalité est érigée par des médiums fictifs, imaginaires et impossibles pour le corps. Or justement les êtres vivants prennent cette base fictive comme modèle alors qu'il n'est pas bon de tendre vers ce qui est impossible à copier. C'est ce que l'on remarque avec l'utilisation des retouches numériques sur les générations nouvelles. Il n'est d'ailleurs pas bon de copier tout court, c'est rejeter sa subjectivité et c'est rejeter le caractère transcendantal de l'identité même. C'est aller à l'encontre de soi et par là même aller à l'encontre de ce qui est naturel.

¹ J. Dubois H. Mitterand, A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique*, Terme Avatar, Edition Larousse, 2007, p.59

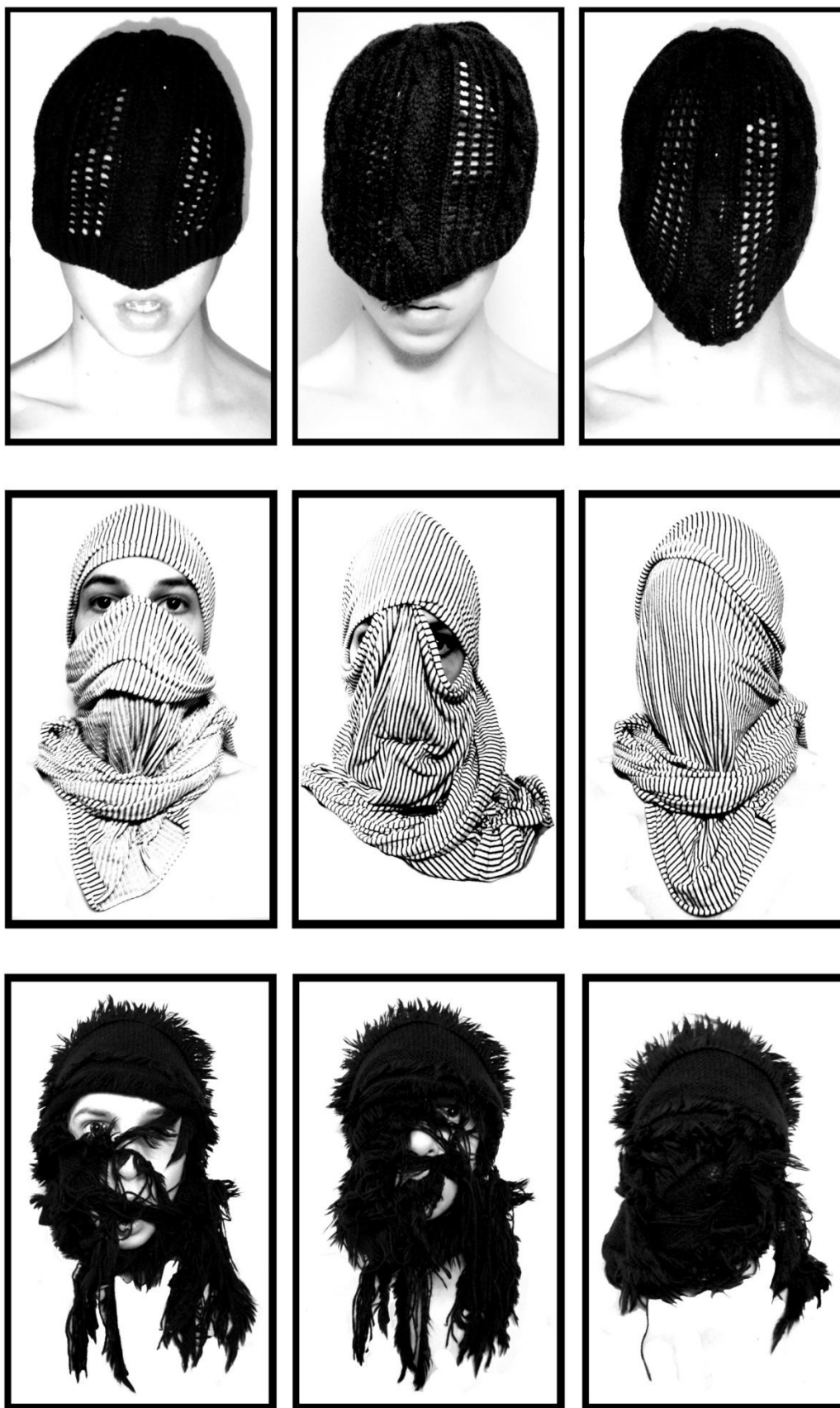


Figure 41 : Triptyque Portrait Face Caché, Photographie numérique, Camille Leboë



Figure 42 : Portrait Face caché 2, Triptyque Portrait Face Caché, Photographie numérique, Camille Leboë

B. Annihiler les préjugés

L'annihilation. Est exprimé comme annihiler, « Réduire à rien, détruire, anéantir. »¹ En effet cela renvoie au fait de tendre vers le néant, il me semble intéressant que ce terme soit directement confronté à l'analyse de l'expression artistique puisque à première vue ces deux termes s'opposent frontalement. Cependant l'expression artistique tend aussi à réduire les préfigurations perceptibles dans toutes civilisations et c'est encore le cas de nos jours. En effet l'analyse du champ plastique remet en cause les sujets qu'elles traitent de manière plastique et de manière théorique avec l'analyse critique qui en découle. Je m'explique, l'ensemble de normes et de valeurs dans une société forment un ensemble de jugement anticipé de part l'expérimentation et le sens commun. Et c'est dans le champ de l'art que l'on remet en cause ces sens communs de part la mise en avant de la subjectivité. La subjectivité démontre que n'importe quel être est différent et c'est de cette différence que l'on remet en cause le sens commun. Comment un sens pourrait-il être commun ? A première vue par le partage d'opinions, de normes et de valeurs qui se regroupent dans des catégories de pensée. On le remarque très bien en philosophie avec le cartésianisme par exemple. Ou encore avec les différents groupes politiques. L'art tend à anéantir le sens commun en remettant en question et en mettant au premier plan la subtilité de la subjectivité. C'est avec une juste mesure que l'art se repose sur ce sens commun pour comprendre des œuvres artistiques tout en se permettant de le remettre en question de manière continue avec les différentes œuvres au fil du temps et les différents points de vue émis par l'artiste. Ce dernier juxtapose donc l'annihilation de code d'expression artistique à la création de nouvelle conception autant esthétique que sociale. Puisque l'expression artistique de part son esthétisme et de la valeur accordée à celle-ci émet sa réflexion devant le monde et dans la société dans laquelle est érigée, est montrée l'œuvre en question. L'œuvre d'art permet donc l'émission de nouvelles réflexions et de nouvelles recherches théoriques en utilisant son esthétisme comme facteur moteur de la mise en jeu de l'esthétisme même. L'esthétique qui figure comme le fait de sentir par l'étymologie du terme grec « aisthêtikos »². Donne naissance à ce que l'on conçoit comme esthète, celui qui éprouve par les sens. L'artiste a un rôle d'esthète et de théoricien puisqu'il remet en cause le sens commun de manière continue, il circule donc sa pensée toujours autour du néant et du vide pour savoir se dessaisir de ce qui est préconçu comme normes, valeurs et faits sociaux communs.

Il faut tout de même distinguer le fait d'annihiler et de détruire. Comme vu précédemment le fait d'annihiler est de tendre vers le rien, vers le néant tandis que dans l'acte de destruction on se retrouve non plus vers ce néant mais au contraire vers la pluralité, l'ensemble des fragments que forment la destruction crée de multiples facettes à l'objet détruit. Le tout devient multiple et par la même occasion ouvre à une pluralité de forme et d'objet. Il est important de concevoir cette distinction puisque l'artiste joue de ces deux rôles fondamentaux

¹ Isabelle Jeuge-Maynard, Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*, Notion de Annihiler, Edition Larousse, 2006, p.93.

² J. Dubois H. Mitterand, A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique*, Terme Esthétique, Edition Larousse, 2007, p.59

entre le rien et le tout, entre création et destruction afin de conférer et d'ériger de nouvelles œuvres avec sa propre subjectivité comme atout majeur.

Il est question donc de la rupture de la masse. C'est l'inverse de ce que l'on entreprend en philosophie. En effet en philosophie, l'on doit conjointement partir d'un cas général pour obtenir une thèse générale or l'art contrairement à la philosophie est particulièrement emprunt à la marge, à ce qui est hors norme en quelque sorte. A la marginalité en somme. Et c'est de plus avec sa subjectivité que l'artiste traite de la subjectivité du spectateur. En effet il prend en compte les différentes visions d'un sujet, de normes ou de valeurs, qu'il traite de la manière la plus cohérente qu'il le peut avec comme base le mode sémantique en utilisant les médiums ainsi que les techniques de mise en œuvre. C'est par le médium que l'œuvre figure par la juxtaposition entre création, destruction et anéantissement de préconception. Ce dernier lève le voile sur un jour nouveau de manière métaphorique, il figure par la nouveauté de l'exécution et de la trace qui naît de l'œuvre dans le champ de l'histoire.

En art on prend en compte les préjugés mais on ne peut décemment pas les laisser influencer quant à la conception d'une œuvre. Les préjugés se conçoivent communément par des interprétations aussi futiles que graves, l'on crée alors des cases et des normes qui faussent la plupart du temps les valeurs humaines et profondes. C'est une aberration qui permet un démantèlement d'analyse la plupart du temps critique et faussé. C'est mettre un ensemble d'individus dans un même panier comme si un détail physique ou une opinion permettait l'entièreté de la compréhension de la réflexion d'une catégorie de personne. Et le rôle fondamental de l'artiste est de ne pas laisser régner le sens commun sur aucune forme d'analyse, il fait donc acte de rupture épistémologique tant sur le point matériel que sur le domaine des connaissances. C'est une forme de recherche « continu et dynamique »¹ que l'on retrouve aussi bien en psychanalyse, l'expression artistique se situe donc entre anéantissement et création.

¹ Michèle Bompard-Porte, article « *Pour une recherche continuée en dynamique* », revue Recherches en psychanalyse Paris, 2004 (no 1), p.145-154

C. Fonder des codes

Le fondement, est le fait d'ériger des bases solides sur lesquelles peuvent se reposer les individus quant à la compréhension de faits ou de normes sociétales. En art, on fonde tout autant ce que j'appelle des codes qui renvoient à la compréhension de l'œuvre. C'est souvent en faisant appel à d'anciennes connaissances ou à des expérimentations communes. Mais dans l'œuvre d'art le caractère singulier de celle-ci émet un large épouvantail d'interprétation. Voilà pourquoi l'artiste doit pouvoir fonder des codes sur des bases solides. Afin que la compréhension de son œuvre ne puisse pas trop être détournée de son sens primaire. En effet l'interprétation est chez l'être l'humain si singulière que l'on ne peut laisser un champ trop libre quant à la compréhension d'une œuvre. Sinon chacun pourrait y concevoir des interprétations presque contradictoires. Or une œuvre malgré le fait qu'elle laisse un large choix de compréhension doit pouvoir subordonner un symbole et un message. Ce message doit donc s'attacher à un ensemble de codifications de l'œuvre pour sa commune compréhension et interprétation. Pour cela le mode sémantique est nécessaire en fondant des preuves matérielles ou des chorégraphies signifiantes dans le cas d'une performance. Rien ne doit être laissé au hasard si puis-je dire. Car en art, le hasard est alors un parti pris en soi, tout acte relevant de la conception de l'œuvre doit pouvoir être interprété quant à la conception de l'œuvre. Et devient symbole énergisant de l'œuvre et de l'interprétation qui en découle et qui en résulte.

Fondement d'une fiction impulsive. N'importe quelle fiction est à mettre en lien avec le fondement de la réalité vécue et donc de l'expérimentation. Une fiction est au-delà de la réalité cependant malgré tout qu'on le veuille ou non elle s'en imprègne car l'être vit d'abord et c'est avec ce lot d'archivage de connaissances et de perceptions de la vie, que l'artiste s'exprime en fondant des codes à sa manière. Il met en exécution sa démarche si singulière au profit de la masse. Puisque ces traces d'expressions forment une expérimentation à elle seule pour les spectateurs qui la verront.

La conception d'une signalétique de l'art. En effet, pas mal d'œuvres contemporaines ne peuvent pas ne pas prendre en compte l'histoire de l'art. Signalétique puisque par l'ensemble de codifications de l'œuvre, l'artiste se crée une sorte de glossaire qui doit pouvoir justifier l'ensemble de ces œuvres et de ces projets. Ainsi en passant d'une œuvre ou d'un projet à l'autre, il ne peut éradiquer l'ensemble de ce qu'a constitué son passé et le passé commun celui de l'histoire. Ces œuvres doivent pouvoir s'inscrire dans le monde comme une nouvelle vision de l'espace tout en prenant en compte la signalétique de l'esthétique en quelque sorte.

Mœurs et morale tangible au fonctionnement du monde. Ainsi l'art s'y soustrait comme tout autre champ de réflexion. C'est ce qui pourrait constituer le parti pris de l'artiste. Avec l'ensemble de ces champs de réflexion du monde. Il constitue ainsi un certain parti pris envers sa propre conception de l'art et de son rôle à jouer. Sa démarche tout autant que les codes qu'il a érigé doivent pouvoir se fondre dans la conception du tout à chacun et ne pas laisser une certaine partie de la population en marge. Par sa démarche, ces œuvres doivent s'adresser à l'ensemble du monde et ne plus former un élitisme de marque.

Un à un, l'artiste reprend les codes visuels et esthétiques que constitue l'histoire, le patrimoine et la culture. Dans un second temps il extirpe de ceux-ci ceux qui l'interpellent particulièrement, les met en lien avec le message qu'il souhaite partager et fonde ainsi un ensemble de code qui doit pouvoir être compréhensible en tout temps et en tout lieu. Ce n'est pas pour rien que dans le marché de l'art et des expositions universelles, les œuvres voyagent à travers le monde et se présentent ainsi devant de nouvelles cultures qui contiennent de nouvelles coutumes et de nouveaux sens communs. Ainsi l'œuvre d'art doit pouvoir justifier son rôle d'expression artistique avec son lot de connaissance et de référence auquel chaque culture fera lien. L'art ne doit pas pouvoir rendre indifférent et affaiblir le message qu'il comporte. L'œuvre est donc en lutte constante contre le temps et doit pouvoir rester innovante dans le temps. Par exemple dans le cas d'une rétrospective d'un artiste, on présente l'ensemble du parcours ou en tout cas une majeure partie de ce qui a constitué l'expression de celui-ci.

Ces codes érigés permettent la projection des spectateurs devant l'œuvre en totale autonomie avec celle-ci. Et c'est avec ces codes que l'artiste use du mode sémantique permettant la compréhension d'une part pour les spectateurs, ainsi que du sérieux permettant la place de l'œuvre au sein de l'histoire de l'art. En effet dans notre conception du monde nous faisons une distinction sérieuse entre l'artisanat et l'art en tant que tel. Rupture entre l'artisanat et l'art. L'artisanat a pendant longtemps été considéré comme art au même titre que les artistes, je cite « de l'italien *artigiano*, de *arte*, art ; il avait aussi le sens de artiste au XVIème et au XVIIème siècle. »¹ C'est donc à partir du XVIIIème siècle que se forme une rupture entre les deux termes. L'artisan est décrit comme « *professionnel qui exerce à son compte un métier manuel, souvent à caractère traditionnel.* »² C'est donc la tradition qui exerce une rupture et distinction entre l'art et l'artisanat. Puisque l'artisan reste proche des traditions quant à l'exécution de ces artefacts tandis que l'artiste s'éloigne de la tradition pour arriver à ériger de nouvelles démarches et de nouvelles techniques lui permettant l'innovation et le titre glorieux d'artiste.

L'homme est donc artisan du monde afin de sustenter à ces besoins et ce sont ces besoins incessants d'accaparement de son environnement qui le conduit à s'analyser. Il est artisan du monde, il produit donc à partir du monde, de la terre. Il a commencé par détourner la terre en glaise ou encore polir les pierres pour les affuter. Et c'est ce geste primaire de l'accaparement gargantuesque du monde et du détournement de la nature que l'on retrouve en art.

En effet l'art fait l'état du monde en s'appropriant des sujets de l'existence de l'humanité et en matérialisant l'œuvre par des gestes et des outils de fabrication. Ces gestes et ces outils sont des réflexes de l'humanité, ce sont des prolongements de la main et du corps de l'artiste. Ces réflexes de création sont en lien avec le besoin de réflexion de l'artiste sur l'humanité. La réflexion est l'acte de la pensée sur elle-même. Il s'agit donc de l'art comme d'une introspection de l'humanité.

¹ J. Dubois H. Mitterand, A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique*, Terme Artisan, Edition Larousse, 2007, p.48

² Isabelle Jeuge-Maynard, *Dictionnaire Le Petit Larousse illustré*, Notion d'Artisan, Edition Larousse, 2006, p.114.

Projet Anonyme

Série composée de 11 photographies.

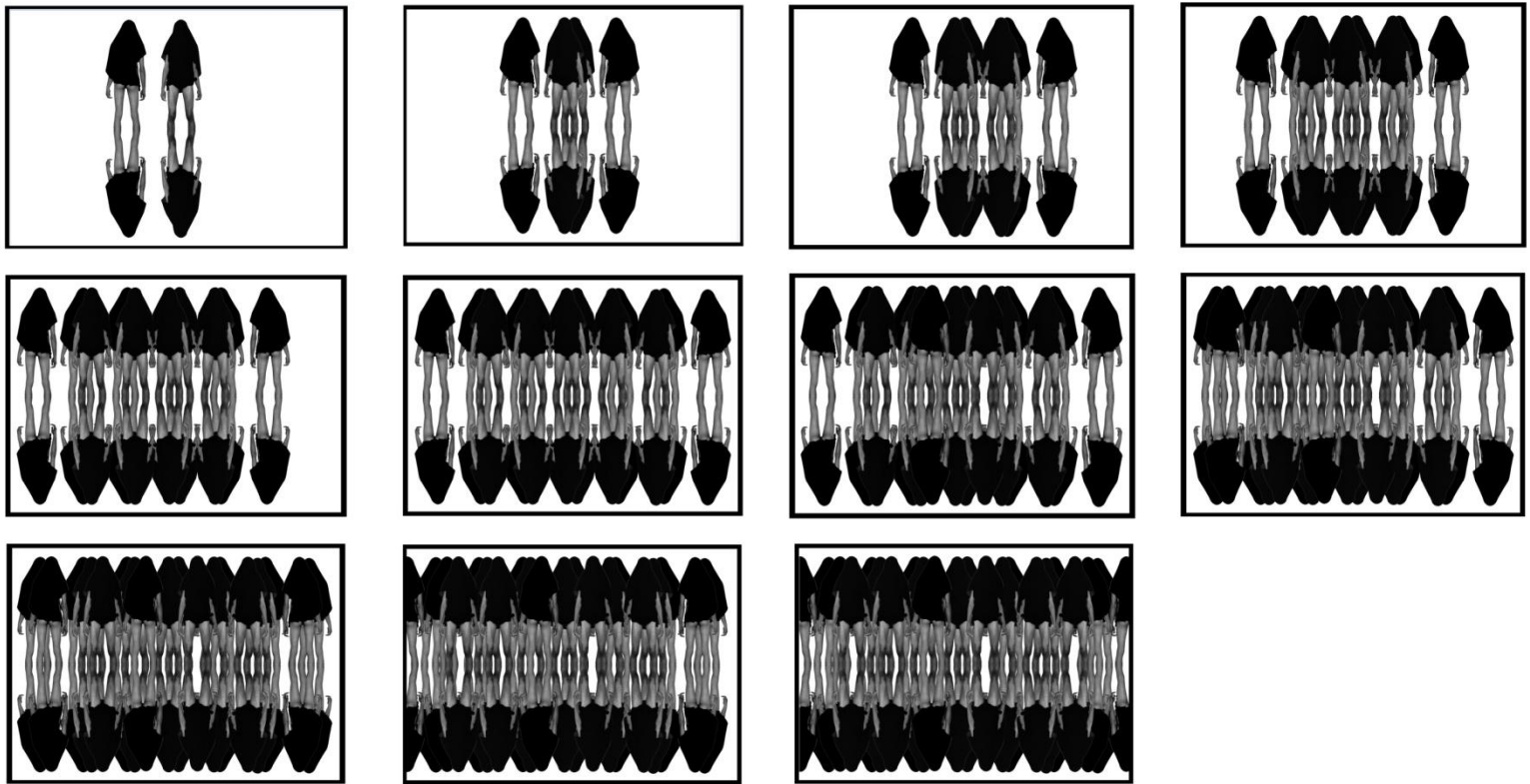


Figure 43 : Photographie numérique, Projet Anonyme, Camille Leboë

Série de 11 photographies numériques. Cette série photographique met en exergue la question de l'anonymat et de la masse quand à l'identification auquel l'homme est soumis. En effet l'émergence d'une identité est la somme d'un vécu et de l'expérience. Ici la notion de la présence est en lien avec le clonage et du coup l'effacement personnel. Pour renvoyer à l'image d'un corps avatar à demi dévoilé. Cette masse de corps dépasse du cadre de la photographie par son évolution comme pour marquer un infini de présence et de matérialité corporelle.

Evidemment cette série de photographies ne saurait se détacher du caractère sociologique qu'elle entreprend de part la conception de l'anonymat par le voilage de la partie supérieure du corps. Encore ici, j'ai procédé à la désexualisation du corps pour que le message soit entrevu de manière plus large et non plus s'adressant à un sexe ou à un genre. J'ai de nouveau créé une sorte d'avatar, un être dénué ici de perception. En effet ces cinq sens sont annihilés. Son visage est imperceptible. Le masque de l'identité prend ici sens par ce voilage noir et obscur. Ses clones forment une armée déshumanisée, hors sens. La vue de dos et la vue de face se complète et s'entremêle, le spectateur doit regarder la base inférieure du corps pour saisir le recto et le verso du corps. Par le clonage et l'amas de ces corps, un nouveau corps voit le jour. Les corps finissent par leur nombre à sortir du cadre photographique, les sujets aux extrémités se voient alors coupé. Est présent une rupture en le voilage noir obscur, et la peau blanche du corps, les couleurs s'entremêlent et forment un dégradé. Entre le plein de couleur par la partie de la peau composée de gris et de blanc notamment et le noir qui est l'anéantissement de la couleur. Il y a donc une rupture entre le trop plein et le vide. Tout comme ces corps en apesanteur collés à leur reflet. Une discontinuité qui naît de la continuité du corps face à lui-même. Et cette multitude par le clonage forme un tout paradoxal et réellement ambigu entre plein, vide, nudité, habillage et enfin humanité et déshumanisation.

Il y a aussi un message qui s'instaure politiquement avec le retour de force du voile dans la religion musulmane, évidemment il y a une réflexion sur ce thème qui faisait débat il y a quelques années, cependant j'ai su garder une position fortement paradoxale et déresponsabilisée face à ce thème. Puisqu'à la base c'est mon propre corps qui portait le voile, or ce dernier est normalement réservé aux femmes. J'ai donc retourné le sens même du voilage. Un second paradoxe est le fait que l'on aperçoit au dos de ces corps au verso de ceux-ci, les fesses, qui ont dans la société occidentale un rapport à la sexualité. J'ai encore mis en lien la religion et la sexualité, c'est un thème qui surgit souvent dans mes productions plastiques, car je trouve paradoxal que la sexualité soit aussi mal vue dans les conceptions religieuses quelles, qu'elles soient. Alors que la conception même de la vie est en rapport avec la sexualité. C'est donc par ce projet artistique que j'énonce une nouvelle fois le paradoxe entre le sexe et la conception ultime celle de la vie. Puisque si la création artistique est une forme d'enfantement de la réflexion vers une matérialité que l'on nomme œuvre, la vie, elle, a ce rapport entre la sexualité et l'engendrement biologique. Aussi les poses sont en totales soumission, comme en pâture face au spectateur, il y a donc une part de résilience exprimée par les poses, les bras le long du corps les jambes ancrées au reflet. Et la résistance de part la formation d'une sorte d'armée et de barricade et par le message que conforme ces photographies, le voilage énonce une désexualisation, une neutralité.

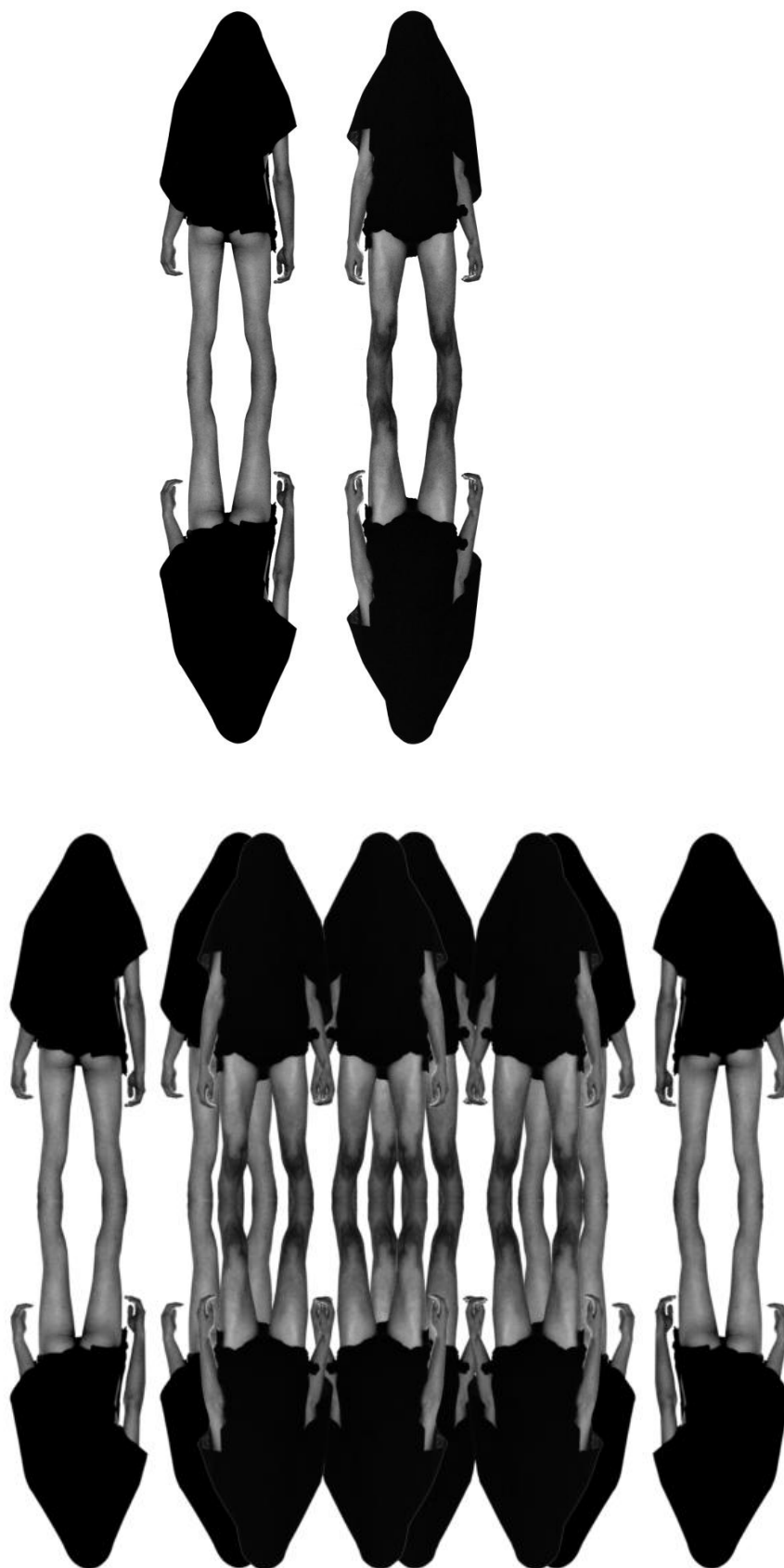


Figure 44 : Anonyme 1 et 4, Photographie numérique, Projet Anonyme, Camille Leboë

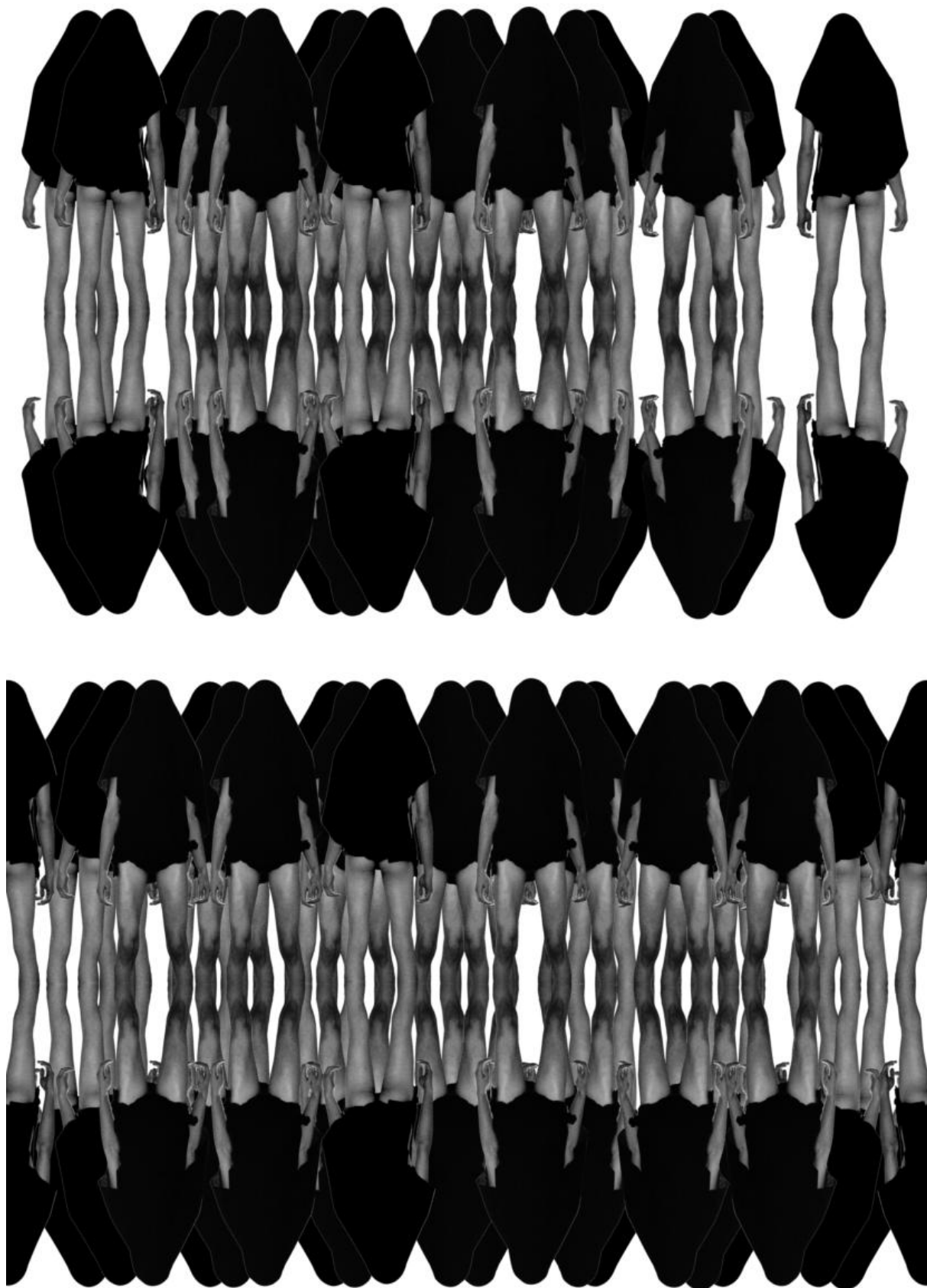


Figure 45 : Anonyme 8 et 11, Photographie numérique, Projet Anonyme, Camille Leboë

D. Scotomisation enivrante

Tout d'abord je vais expliciter le terme de scotomisation, la scotomisation est une « *Mise à l'écart par le sujet d'une partie importante mais souvent méconnue de sa réalité individuelle.* » L'ensemble de l'expérimentation représente des faits vécus et une expérience de vie qui ne cesse de s'accroître au cours de la chronologie. Hors, il arrive que le sujet se voit de refuser certaine période de sa propre vie, car celui-ci a fait l'expérience de fait tragique ou de traumatisme qu'il ne peut concevoir. Ce dernier fait donc abstraction de ces événements de manière quasi involontaire et inconsciente. C'est son entendement, son cerveau qui se charge de cette tâche sans demander l'avis au corps en quelque sorte. J'image ma pensée afin qu'elle ne soit point trop compliquée à concevoir. L'esprit se défait donc d'une partie des réalités expérimentales de la vie du sujet. Il ne peut donc les prendre en compte, cependant cette charge d'expérience vécue reste dans la conception de l'inconscient du sujet. Ses expériences traumatiques sont donc inhérentes à lui-même, dans son inconscient.

Scotomisation et refoulement, tous deux sont des mécanismes de défense du sujet. Cependant la scotomisation est à mettre à l'écart du refoulement explicité par Freud dans son ouvrage *Introduction à la psychanalyse*, ce dernier décrit le refoulement comme « *Nous devons maintenant chercher à nous représenter d'une façon plus définie ce processus de refoulement. Il est la condition préliminaire de la formation d'un symptôme, mais il est aussi quelque chose dont nous ne connaissons rien d'analogue. Prenons une impulsion, un processus psychique doué d'une tendance à se transformer en actes : nous savons que cette impulsion peut être écartée, rejetée, condamnée. De ce fait, l'énergie dont elle dispose lui est retirée, elle devient impuissante, mais peut persister en qualité de souvenir. Toutes les décisions dont l'impulsion est l'objet se font sous le contrôle conscient du moi.* »¹ En effet, ici Freud démontre que dans le processus de refoulement persiste telle une analogie avec le souvenir, ce qui n'est pas le cas avec le processus de scotomisation. Et c'est ce qu'il nomme la qualité de souvenir qui rompt tout lien entre ces deux processus qui sont des mécanismes de défense du sujet. Dans le cas du processus de refoulement, il y a conscience du sujet, ce dernier refoule ces propres désirs et envies, cependant le processus de refoulement porte sur les désirs mais pas sur l'objet de ces désirs. Tandis que dans le cas de la scotomisation, le sujet n'a pas de conscience de ce mécanisme inhérent de défense. Le processus de scotomisation de la psyché humaine entre en lien avec la dénégation du sujet de manière involontaire.

L'enivrement, comme le fait de se laisser porter par une fausse euphorie de la vie. L'euphorie est un état caractérisé par une gaieté soudaine et une vive émotion de bonheur qui extrait le sujet de la finitude et donc de la pesanteur de la vie. C'est en art très présent par le fait de s'extraire d'une réalité trop insidieuse sur le comportement et sur notre champ de l'entendement humain. C'est parer à la finitude commune qui nous lie et nous étreint en de si petit moyen. En somme, il s'agit d'une superficialité dans le caractère même que compose l'esthétisme de part ses qualités de beauté et de sublime. Celle si est au premier regard le masque de l'œuvre qui comprend une certaine part de théorie et de concept de part les codes.

¹ Sigmund Freud traduit par Serge Jankélévitch, *Introduction à la psychanalyse*, Troisième partie Chapitre 19 Résistance et refoulement. L'inconscient, Edition Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2001, p.354

La scotomisation enivrante est une forme de rejet de la normalisation de la pensée. Comme le fait de permettre la démence et la folie de manière suffisamment poétique pour n'être point mal perçu. C'est se confiner dans l'abnégation d'une normalisation esthétique. C'est une sorte de moteur dans le champ de l'esthétisme et de l'art par la même occasion puisque c'est ce qui permet à l'artiste l'innovation et l'invention de nouvelles tendances esthétiques et de nouveaux styles.

De M'Uzan exprime ce que je nomme la scotomisation enivrante par son ouvrage de l'art à la mort sur ces recherches concernant l'aperçu sur le processus de la création littéraire. Je cite : *«Qu'advient-il des objets extérieurs en tant que matériel de la représentation ? Certainement, ils ne disparaissent pas à proprement parler, mais tout se passe comme s'ils reculaient, quittaient le devant de la scène pour rejoindre la toile de fond. En outre, nous l'avons vu, ils s'offrent à une autres sorte d'investissement, de valeur narcissique celui-là, car leurs caractéristiques individuelles s'estompent assez pour être reconnues par l'artiste comme lui appartenant, de telle sorte qu'ils se scindent en deux, une part gardant une certaine valeur objectale référentielle, toujours prête à revenir sur le devant de la scène, tandis que l'autre devient le support de toutes les projections. On pourrait évoquer à ce sujet les idées de Petö sur le développement spécial d'une fonction fragmentante du Moi dans le processus de la sublimation. Le monde en tant que tel est donc partiellement désinvesti, cependant que le sujet, de son côté, devient partiellement étranger à lui-même.»*¹. Ici De M'Uzan met en exergue le détachement de l'artiste du point de vue de son identité au besoin de fonder une réalité de projection de la sublimation. Pour cela il se fragmente en deux ordres de réalité de la perception, son identité est mise de côté pour favoriser l'image qu'il souhaite utiliser dans le cadre de l'art. Cette rupture comme fonction fragmentante du soi permet à l'artiste, la sublimation de par l'esthétisme exercé sur la conception de l'œuvre. Cette fragmentation permet la projection de l'artiste et donc par ces artefacts qu'il conçoit la projection des spectateurs face à l'œuvre.

La scotomisation enivrante de l'art prend sa source dans le caractère euphorique et léger qu'elle instaure. C'est une remarque faite déjà par José Ortega Y Gasset dans son ouvrage la déshumanisation de l'art, je cite : *« S'il convient de dire que l'art sauve l'homme, c'est uniquement parce qu'il le sauve du sérieux de la vie et qu'il suscite en lui un âge puéril inespéré. »*² Puisque que l'art permet un certain sérieux dans les sujets instaurés mais met une distance relativement élevée de par son besoin esthétisant et stylisant des sujets abordés. Ainsi l'art est en totale contradiction avec le photojournalisme qui lui relate des faits sans douceur et sans poésie, il ne fait qu'illustrer des faits marquant de la société et de l'histoire du monde et souvent avec la violence que l'on connaît de la vie.

La scotomisation permet l'évincement de l'ordre de contingence d'après lequel le corps subsiste, perdure. Il s'agit d'une véritable forclusion en arts par son caractère basé sur l'inutilité. Contrairement au corps, l'esprit permet une véritable autonomie, ainsi l'expression et la représentation en art sont des substituts au moyen de parer à la conception même de la

¹ Michel De M'Uzan, *De l'art à la mort*, Première partie, I: Processus sur le processus de la création littéraire (écrit en 1964), Edition Gallimard 1977, réédition de janvier 2011, p.25

² José Ortega Y Gasset, Traduit par Adeline Struvay et Bénédicte Vauthier, *La Déshumanisation de l'art*, Editions Allia, Paris,(paru en 1925 à Madrid dans la Revista de Occidente), 2011, p.73

mortalité chez le sujet. Ces traces d'archives et de cultures sont alors des mémoires autonomes et singulières sur lesquelles se basent les individus pour saisir la vie dans un certain ordre commun. L'art évince le reniement de la vie en quelque sorte par ces traces. La trace fait l'œuvre au même titre que le certificat fait l'authenticité. L'œuvre ne peut exprimer le déni de par sa représentation de la figuration d'une civilisation. L'œuvre est en tant que telle la représentation de sa propre réflexion. Elle perdure car au lieu de s'opposer à l'existentialisme, elle se conforme vers un mode de représentation de cette singularité même comme base. L'existence ne procède que par singularité, la nature est confrontée à cette singularité. L'artiste place l'individu comme témoin de son propre monde. La représentation artistique est le reflet d'une complexification de la pensée ainsi l'artiste pour se défaire et pour mettre en exergue ces perceptions de réflexions, les subjugue par le caractère omniprésent de leur représentation plastique témoin même du raisonnement humain.

Le paradoxe de la représentation plastique c'est qu'elle émerge au centre d'existence du monde et le met en péril par son caractère délirant du monde. La projection est une forme de délire du sujet sur son propre monde. Par la représentation d'expression artistique, l'artiste rend compte du délire même de l'existence. Il met en péril le monde dans lequel émerge sa pensée pour redéfinir les normes et valeurs de notre conception du monde. C'est donc par ce que j'appelle une scotomisation enivrante que l'art exerce une par d'extraction du réel. Le réel se voit remanié de fait à douter de sa crédibilité.

E. Au-delà du trépas

Le rôle divinatoire de l'art. Contrairement à la science, l'art émet des possibilités et des champs de réflexion en opposition avec la norme logique et mathématique. Cependant si elle est opposable à la science elle la rejoint au sens de l'irrégularité même. Elle questionne et avance des thèses en expérimentant l'impossible en quelque sorte. Enrique Pichon-Rivière met en exergue la capacité à devancé l'innovation sociale, je cite : *« C'est-à-dire que l'artiste, comme toute personne de notre temps, doit aborder les problèmes qui se posent à n'importe lequel de ses semblables, à cette différence près que, lui, il devance les autres et qu'en tant que précurseur, il se voit attribuer les caractéristiques d'un « agent de changement », situation qui favorise le déplacement sur sa personne de toutes les rancœurs, les échecs, les peurs, les sentiments de solitude et d'incertitude des autres, comme s'il était le « porte voix » de tout le sous-jacent, le non encore émergé. Automatiquement, il va être désigné comme bouc émissaire, comme celui qui vient troubler une tranquillité antérieure. L'artiste, qu'il soit plasticien ou poète, est donc un être « en avance » qui est victime de véritables conspirations organisées contre le changement, contre le nouveau, contre l'inédit. »*¹. En effet, ici il exprime les enjeux du travail de l'artiste au point de vue de la reconstruction et du goût de l'artiste pour la nouveauté et pour l'évolution. C'est ce que l'on appelle être précurseur sur son temps, pas mal d'artiste déclaré comme inapte au bon goût à leur temps je pense notamment à Van Gogh ce peintre de génie qui ne plaisait guère à l'époque. Or l'artiste pense au futur, tête dans les nuages il rend compte des prémisses de l'aspect sensible de l'homme pour le soin du détail et de la déconstruction visuels ou sonore du monde.

La mémoire sensorielle, acte d'existentialisme permet la réflexion du monde. Ce qui distingue la vie et la mort, c'est la mémoire. C'est l'ensemble des souvenirs et des traces d'existence d'un individu incorporé à son propre cerveau, analysé de l'intérieur perçu de l'extérieur. Le souvenir comme ancre à la mémoire, devient alors des marques fragmentantes de l'être, ce dernier archive ces perceptions par la mémoire et le travail de son inconscient du raisonnement de sa perceptibilité.

L'art comme anticipation des sens face à des fictions projetées. En effet la constante réflexion des arts se situe dans la subjectivité même. L'expression dans l'art impose un point de vue nécessairement au-delà de la réalité à proprement parlé. L'art se situe comme au dessus de ses réalités et de ce que l'on peut percevoir comme expérimentation. L'art n'est pas expérimentation, à l'inverse justement il se situe comme l'expression des perceptions anticipées face une projection de l'artiste sur le monde l'environnement dans lequel il vie. Anticipé puisque c'est par projection que l'artiste perçoit l'idée de la conception matérielle. Il y a un certain abandon donc de ce qu'il produit car dès qu'une de ces réflexions se retrouve matérialisée sous la forme d'un artefact, l'artiste abandonne l'œuvre dans une certaine autonomie. C'est la trace de l'œuvre et l'intention qui découle de cette question de l'artiste face à la péremption, l'artiste tend à concevoir un champ fictif d'ordre émotionnel, ces idées matérialisées se retrouvent dans un patrimoine émotionnel. Le champ du sensible et le champ

¹ Enrique Pichon-Rivière, traducteur Danièle Faugeras, *Théorie du lien suivi de le processus de création*, Edition Erès, 2004, p.146

d'introjection de l'artiste au devant des questions sur l'existence et sur la compréhension du monde tendent vers l'élan d'un paradigme entre l'art et la vie elle-même. L'art tend à concevoir des traces d'archives non périssables au détriment de la nature et du processus de la vie en tant que cycle du composte. L'œuvre se situe hors champs de la péremption même. Elle ne rentre plus dans l'ordre biologique du composte. Et de par l'extraction des matériaux et de la réflexion qui l'incarne qui l'extrait du cycle même de la vie. Le caractère si singulier de l'œuvre d'art prend son sens dans son extraction du champ mortel même. L'artiste, l'individu est à proprement parlé enclin à la vie, aux champs de l'organisme et du biologique. L'œuvre réchappe de cette finalité commune, par son autonomie. C'est donc par extraction que l'art procède à conserver un bon nombre d'artefact en tant que œuvre.

L'art est une contraction esthétique. Là où il y a création il y a contraction. L'art divise et rassemble, la création engendre un saisissement et un dessaisissement de l'espace temps en tant que perception. En effet explicité par De M'Uzan citant Freud par la même occasion il met en exergue l'angoisse comme l'angoisse de castration chez l'homme en cela qu'elle dessaisit, retire la possibilité de conception, dessaisit par là même de la réalité. Je cite : « *La mort ne bénéficie pas d'un statut d'exception ; image de l'amputation ou de la perte, elle doit être rangée sur le même plan que les autres figures de l'anéantissement, pour signifier la castration. La peur des départs en voyage et la peur de mourir, que l'adage rapproche, voilent et reflètent un même danger. Freud bien placé pour le savoir. En 1925, il écrit encore : « Dans l'inconscient il n'y a rien qui puisse donner un contenu à notre concept de destruction...je m'en tiens fermement à l'idée que l'angoisse de mort doit être conçue comme un analogon de l'angoisse de castration. » »*¹ En effet Freud fait un parallèle entre ces deux types d'angoisse qui se retournent vers le thanatos. Deleuze dans son ouvrage sur l'anti-œdipe², affirme contrairement à la psychanalyse de Freud que la mort ne peut faire partie d'un processus, son ressort vient de l'extérieur de la personne, la mort est toujours extérieure elle ne peut provenir de l'individu puisqu'il ne peut y avoir correspondance entre désir et mort donc tout désir est processus et par conséquent la mort vient toujours du dehors. Il met en exergue la vision Spinoziste de la mort dans ces lettres à Blyenbergh comme ne pouvant être accidentel, hors de la volonté du sujet, extérieur à son propre monde subjectif en quelque sorte.

La mort comme dichotomie du champ de l'existence. De M'Uzan exprime quelque chose d'intéressant à ce sujet, je cite : « *On ne peut néanmoins ignorer que dans la nouvelle dichotomie, ou la mort paraît transcender la vie, le rôle du sexe se restreint dans le même temps que la libido se dilue dans l'Eros, une entité plus large et plus vague à laquelle est dévolue la fonction générale d'unir et de combiner. »*³ De M'Uzan explicite le champ du thanatos et émet le rapport fondamental au champ libidinal dans le processus de création dont l'homme est pourvu en tant qu'entité vivante. La mort est séparation de cette contraction, de ce mouvement que produit la vitalité, le champ vivant.

¹ Michel De M'Uzan, *De l'art à la mort*, Première partie, I: Freud et la mort (écrit en 1968), Edition Gallimard 1977, réédition de janvier 2011, p.51

² Deleuze Gille : (27 MAI 1980). *Anti-œdipe et autres réflexions*. Cour du 27 mai 1980 Université Paris-VIII, Saint Denis. <https://sites.google.com/site/deleuzemedia/cours/anti-oedipe-et-autres-reflexions>

³ Michel De M'Uzan, *De l'art à la mort*, Première partie, I: Freud et la mort (écrit en 1968), Edition Gallimard 1977, réédition de janvier 2011, p.56

Survivre à tout prix. Au travers de la mémoire des descendants. Contrairement à ce que peuvent croire les monothéistes de notre siècle, je pense que l'âme est finitude même. Or le seul moyen alors d'échapper à l'oubli est alors d'ancrer sa mémoire et sa vision subjective par l'œuvre elle-même. C'est un rappel de la subjectivité de l'auteur. Notre société tend à tout normer et cataloguer de sorte que chacun de nous soit remplaçable, c'est ce que l'on remarque par exemple dans le monde du travail. On cherche alors à abroger ce qui nous différencie. Il y a un réel lien à la notion d'avatar comme une base commune de l'être. En art cette qualité se voit disjointe d'une réalité marketing.

L'abandon de l'œuvre, question de la péremption de courant d'œuvre, de trace et d'archivage. La restauration d'œuvre d'art. Qu'est ce que la restauration d'œuvre d'art ? La restauration est un moyen de parer à la finitude même de nos artefacts, c'est réparer en prédisposant de la nouvelle peinture dans le cas d'une peinture, un nouveau médium appliqué celui-ci pour restaurer la représentation qui était inscrite, qui marque son temps. Cependant je me suis posé la question sur cette acte de restauration, de rétablissement en fait. Comment qualifier ce geste, de réparateur, de manipulateur, de copieur, de déni face à la finitude même de l'œuvre de sa capacité matériel à résister au temps même. Sa dégradation, son effacement en somme est l'impulsion de la temporalité sur notre monde. Ce geste dénué d'acte d'innovation puisque c'est juste de la copie est malgré tout un geste de vie, un rétablissement en somme des mémoires accumulées, il est positif du point de vue plastique et créatif. Cependant ne devient-il pas le ready made en quelque sorte de part l'action sur l'œuvre, n'est-il pas par son rétablissement, un deuxième acting en quelque sorte sur l'œuvre même, original. Cela me fait penser au dessin effacé au paradoxe même de sa composition. Acheter un dessin puis le gommer, cette trace est acting direct sur l'artefact sur l'objet en somme, cela en devient une réinterprétation. Dans le cas d'une restauration une œuvre si morcelée soit-elle devient une somme, une direction face au caractère de sa représentation face à la temporalité. Cet abandon de part le temps, de par la finitude même de son auteur, devient un trépas même et absolu de l'œuvre. La mémoire comme patrimoine devient un éternel recommencement, rétablissement d'une culture, en faisant le ready made, la réactualisation si vous préférez du monde. Cette interprétation qu'elle soit innovante ou une nouvelle intervention fait partie du processus de création. Devient alors une interaction paradoxale sur la mémoire, la trace, son éternel survivance qui se dépeint au fil de la chronologie, du cadre spatio-temporel, de nos affects pour « le bon gout » de notre entretient et le perpétuel maintien sur l'œuvre d'art même, de son entrepôt à sa restauration, l'œuvre d'art est encadrée, restaurée, confondue à une réactualisation permanente sur le temps, sur l'histoire et la projection de celle-ci empruntée à une contemporanéité certaine puisqu'elle se situe entourée d'un art beaucoup plus direct de par la société et la réactualisation permanente de celle ci. Elle est disposée face à l'opposition même de sa présence comme encore au sein du monde. L'archive n'est-elle pas de ce fait une réactualisation même de notre culture, de nos mœurs, de notre morale. L'art instaure avec cela une prospection affective dans la singularité et de la perceptibilité même de ses contemporains. L'œuvre d'art entre présence et abandon prend un large sens de l'unicité, de l'infini, c'est comme maquiller l'histoire, maquiller cette finalité même qui fait prendre à l'art son caractère prospectif tant sur le point de vue affectif que perceptif.

Conclusion

L'art intervient donc sur terre comme anthropologie du sensible mais pas seulement. En effet, c'est un moyen d'extraction de la réalité efficace pour que les spectateurs puissent fuir leur ennui, puissent se réconforter avec cette dure réalité ou tout du moins la regarder avec ironie. L'art fragmente le monde, le disperse et par cela l'explicite en catégorisant toutes choses qu'il atteint. L'artiste lui-même voit muter sa propre identité au fur et à mesure des œuvres construites, posant un lot de questions qui peaufine ainsi les sens et la réflexion du monde. L'art reste une interprétation alors de l'expérimentation comparable à un voyage. Il distrait autant qu'il instruit. La culture, le patrimoine est une somme indissociable de la réflexion que l'on porte au monde, une restauration permanente s'applique à l'art et à la catégorie du champ esthétique. La restauration émet un paradoxe essentiel pour comprendre la fragmentation, la fêlure en générale, elle se métamorphose au fil des siècles en une juxtaposition d'intermédiaire plastique au processus de création de l'œuvre originelle. N'y a-t-il pas une fragmentation nécessaire qui s'applique, tellement vitale à l'œuvre elle-même à sa capacité cognitive d'instaurer la mémoire dans le champ du vivant. Par l'intervention de restauration le champ culturel qui instaure l'histoire d'une civilisation. Il y a donc fragmentation de sa conception, de sa réhabilitation. A ce que l'on nomme plastiquement la trace comme élément d'un souvenir et par là d'un certain ordre d'idée de projection de cette réalisation.

Le processus de déraisonnement du champ réel, affabulation de l'art sur la vie. Dichotomie artistique, enclin à l'expérimentation et au sensationnel. L'art pose un regard fragmenté sur le monde lui-même. Ces lots d'interprétation donnent à voir des points de vue, des subjectivités cognitives. L'imagination elle-même se fonde sur l'opposition. Au fil de ma recherche je me suis trouvé face à de nombreux paradoxes. L'art se situe entre l'anticipation et l'interprétation même du regard de l'homme sur l'existence du monde, évidemment le champ social rentre en compte c'est l'analyse des sens d'une civilisation en quelque sorte. La culture évolue au fil des mœurs qu'instaure l'être sur sa condition existentielle. L'artiste joue le rôle d'archive d'interprétation et de représentation plastique, cette matérialité figure comme œuvre au patrimoine humain. Et confèrent autant d'instructions que de désillusions face à la réalité.

L'art comme champ plastique répondant au besoin d'altérité de l'homme au sein du monde. C'est justement parce que l'homme ne choisit pas sa conception, sa personne, qu'il ne cesse au cours de sa vie de chercher à concevoir et comprendre ce qui l'entoure. C'est en mettant la main mise sur un certain nombre de concepts et de réflexions du monde que l'homme se fait une raison quand à sa propre existence. La quête d'une vérité s'instaure avec l'adaptabilité des individus que permet l'opposition. Et chacun porte en soi la vérité qu'il conçoit.

Déterminer le vrai du faux c'est comme déterminer l'unité ou la multitude tout dépend du point de vue, de l'ensemble d'une expression plastique, de son environnement et de sa mise en place. En effet comme nous l'avons vu précédemment l'unité est décomposable, l'ensemble de nos visions et de nos réflexions sur le monde est fragmentable. Et c'est par cette fragmentation que nous cataloguons nos souvenirs en quelque sorte. Le but de la culture

est évidemment la mémoire, source même de la vie. Et l'on relaye ces cultes, ces souvenirs par une matérialité composée permettant la compréhension du monde au fil des siècles. La mémoire se voit donc attribuer de génération en génération de telle sorte que l'humanité se constitue une histoire. L'art plastique est un champ enclin à la propagation de cette mémoire, elle forme et éduque les sens et les perceptibilités au sein de la société. La mémoire s'érige comme des strates qui ne cessent de se reformer au fil de la chronologie. De sorte que l'individu est en constante évolution tant du point de vue physiologique que mentale. Sa part de conscience et d'inconscience confère de véritables possibilités de projection au sein du monde. L'art permet en effet de partager ces souvenirs, cette mémoire mais permet aussi de vivre par procuration de la vision d'autrui. L'art est enclin à la subjectivité, il prend sa force de la part singulière de chaque point de vue et paradoxalement rassemble et entretient des rapports étroits avec les différentes civilisations du monde. L'artiste rend compte de son travail au sein de la chronologie et émet cette trace en lutte avec le temps puisque la question de la pérennité est essentielle à la constitution d'une culture et d'un patrimoine. L'homme tend par le champ plastique à la matérialisation de l'infini, quête même des motivations de l'homme au sein de l'espace. Concevoir, garder et partager sont donc les maîtres mots d'une pratique artistique quelle qu'elle soit. C'est donc par le besoin d'altérité que l'homme affronte le temps et l'espace en s'appropriant des médiums lui permettant le partage visuel d'une information capitale à celui de notre humanité et de notre entendement, celui des sens. Les sens sont les alliés de toute pratique artistique et permettent la prospection de l'homme au sein du monde.

L'homme est donc tiraillé entre le fait de voir et le fait d'imaginer. Car la vérité ne vient généralement que de l'extérieur. L'individu se crée donc sa personnalité au fur et à mesure de l'expérience c'est ce qui lui confère le fait de pouvoir créer son imaginaire. Le champ de l'art met en pratique cette expérimentation.

Bibliographie

- Alquié, F. (1943). *Le désir d'Eternité*. Paris: Edition P.U.F.
- Aristote. (2004). *Topique, Organon V*. Paris: Edition J.Vrin.
- Bachelard, G. (1972). *L'épistémologie historique*. Paris: Edition P.U.F.
- Blaise, P. (1977). *Pensées*. Paris: Edition Gallimard.
- Blumel, M. G. (2005). *Petit Larousse de la psychologie*. Paris: Edition Larousse.
- Bompard-Porte, M. (2004). Pour une recherche continuée en dynamique. *Recherche en psychanalyse (n°1)* , pp. 145-154.
- Dauzat, J. D. (2007). *Dictionnaire étymologique*. Paris: Edition Larousse.
- Descartes, R. (1637). *Discours sur la méthode* . Paris: Edition U.G.E.
- Freud, S. (1921). *Essai de psychanalyse, psychologie des foules et analyses du moi chapitre 7 l'identification*. Paris: Edition Petite Bibliothèque Payot.
- Freud, S. (2001 (1922)). *Introduction à la psychanalyse*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- Freud, S. (1923). *Le moi et le ça*. Paris: Edition Payot.
- Freud, S. (1915). *Pulsions et destins des pulsions*. Paris: Edition Payot coll." Petite Bibliothèque Payot." 2010.
- Gasset, J. O. (2011 (1925)). *La déshumanisation de l'art*. Paris: Editions Allia.
- Gualdoni, F. (2009). *Le nu Masculin*. Milan : Edition Skira.
- Heidegger, M. (1964). *L'Etre et le Temps*. Paris: Edition Gallimard.
- Huberman, G. D. (2001). *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Jeuge-Maynard, I. (2007). *Dictionnaire La petit Larousse illustré*. Paris: Edition Larousse.
- Jeuge-Maynard, I. (2013). *Dictionnaire La Petit Larousse illustré*. Paris: Edition Larousse.
- Joubaud, C. (1991). *Le corps dans la philosophie platonicienne*. Paris: Edition Vrin.
- Kant, E. (1993 (1790)). *Critique de la faculté de juger*. Paris: Edition Librairie philosophique J.Vrin.
- Kant, E. (1790). *Critique de la faculté de juger*. Paris: Edition Librairie philosophique J.Vrin.
- Lacan, J. (1975). *Le séminaire, Livre XX. Encore*. Paris: Edition du Seuil.
- Lacan, J. (2006). *Petit Larousse de la psychologie*. Paris: Edition Larousse.
- Lavoisier, A. L. (1789). *Traité élémentaire de chimie*. Paris: Edition Cruchet.

Bibliographie

- Merleau-Ponty, M. (2002 (1978)). *L'Union de l'âme et du corps chez Malebranche*. Paris: Librairie philosophique J.Vrin.
- Métivier, F. (2012). *Détruire est-ce agir ?* Paris: Edition M-editer.
- Mounier, E. (1949). *Le personnalisme*. Paris: Edition P.U.F.
- M'Uzan, M. D. (2011, (1977)). *De l'art à la mort*. Mesnil-sur-l'Estrée: Edition Gallimard.
- Pessoa, F. (1988). *Le livre de l'intranquillité, Tome I*. Paris: Edition Christian Bourgeois.
- Pichon-Rivière, E. (2004). *Théorie du lien suivi de Le processus de création*. Ramonville Saint-Agne: Edition Erès.
- Popper, K. (1999). *Les Deux problèmes fondamentaux de la théorie de la connaissance, Livre II*. Paris: Edition Hermann.
- Quignard, P. (1984, Avril). Une gène technique à l'égard des fragments. *Revue Furor* , p. 11.
- Rousseau, J. J. (1755). *Discours sur l'origine de l'inégalité*. Paris: Edition Gallimard.
- Satre, J. P. (1945). *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Edition Nagel.
- Souriau, E. (1973). *L'oeuvre d'art en tant que personne*. Paris: Edition Mouton et Co.
- Tamisier, J. C. (1991). *Dictionnaire de la psychologie*. Paris: Edition Larousse.
- Villers, C. d. (1801). *Philosophie de Kant ou principes fondamentaux de la philosophie transcendante*. Metz: Edition Collignon.

Conférences / Entretiens

- Deleuze Gille : (27 MAI 1980). *Anti-œdipe et autres réflexions*. Cour du 27 mai 1980 Université Paris-VIII, Saint Denis. <https://sites.google.com/site/deleuzemedia/cours/anti-oedipe-et-autres-reflexions>
- Deleuze Gille : (1988). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, R comme Résistance.*, de Pierre-André Boutang, entretiens avec Claire Parnet réalisés en 1988, Éditions Montparnasse, 2004. <https://sites.google.com/site/deleuzemedia/b/abecedaire/abecedaire-R-Comme-resistance>
- METIVIER Francis : (2011). *Détruire est-ce agir ?*, Extrait d'une conférence donnée lors des Rencontres de Sophie à Nantes, dans le cadre de l'abécédaire, en mars 2011 et publiée aux Éditions M-Éditer. <https://www.youtube.com/watch?v=e7h8pxVCHm0>
- Popa Délia: (2011). "*Clivage, Spaltung, scissions. Le langage et l'image en question (Ferenczi, Dejours, Deligny)* », Intervention filmée dans le cadre du 3e Forum International de Philosophie Politique et Sociale (FIPS), manifestation scientifique de l'Université de Toulouse-Le Mirai, le 9 juillet 2011. https://www.youtube.com/watch?v=LEM63yR_3Tk
- ROBERT Franck : (FEVRIER 2013), *Un vivant n'est-il que la somme de ses parties ?*, (Court extrait d'une conférence donnée, à Nantes, en février 2013 et publiée dans son intégralité par les Editions M-Editer) <https://www.youtube.com/watch?v=J0Mf6ZRWggg&list=UUU6ni787OaRwbWWpv0kcv1g>

Filmographies

Almodóvar Pedro, *La Mauvaise éducation*, réalisé en 2004

Haneke Michael, *Amour*, réalisé en 2012

Lanthimos Yorgos, *Canine*, réalisé en 2009

Villeneuve Denis, *Enemy*, réalisé en 2013

Chorégraphies

Charmatz Boriz : (2007) *Chorégraphie Magma*,
<http://www.borischarmatz.org/voir/une-lente-introduction>

Le Roy Xavier : (1998) *Chorégraphie Self Unfinished*,
<https://www.youtube.com/watch?v=21nb1ueoBYE>

Artistes / Œuvres

Barberie : Sculpture en marbre, *Faune*, 350 av-jc

Barney Matthew : Cremaster Cycle, Vidéo photographie et sculpture, 1994-2002

Bayer Herber : Photographie, *Self Portrait*, 1932

Chapman Jack et Dinos : Sculpture, *ZYGOTIC*, 1997, fibre glass, résine, peinture, 190 x 90 x 90cm ;
Sculpture CockroachKid, 1994 ; Sculpture, *Fuck Face*, 1994, Fibre glass,
résine, peinture, 103 x 56 x 25cm ; *Great Deeds Against the Dead*, 1994

De Bruyckere Berline : Sculpture, corps en cire, Depuis 1991

Esther Ferrer : Photographie, performance sur le corps et l'identité, 1999

Goya Francisco: Aquarelle, *Great Deeds Against the Dead*, 1810

Hirst Damien : Sculptures, Inclusion d'animaux dans du formol, 1991

Journiac Michel : Photographie de performance, *Piège pour un voyeur*, 1969

Mueck Ron : Sculpture, *Boy*, 2001, *Big Baby*, 2013

Père Bocelli Del Caso : Peinture à l'huile, *Escapando de la crítica*, Madrid, 1874

Rancinan Gérard: Photographie numérique, *Orlan*, 2009

Saville Jenny: Peinture à l'huile, *Closed Contact 14*, 1995-1996, *Print mounted in plexiglas*, 182,9 x 182,9 cm Courtesy Gagosian Gallery ; *Trace*, 1993-94, 213.5 x 165 cm, Saatchi Galerie

Œuvres personnelles

Projet *Etre Autre*, Photographie numérique, 2010

Projet *Portrait*, Peinture à l'huile, 2014

Projet *Triangulation*, Dessin par triangulation, *Je Espiègle*, 2013

Projet *Naked War*, Paillettes sur papier, 2014

Projet *Siamois*, Série de 9 Photographies numériques, 2012

Projet *Au bout du monde*, Photographie numérique, 2012

Projet *Main de Dieu*, Vidéo, 2011

Projet *Essence*, Série de 8 Photographies numérique, 2013

Projet *Peinture A cheval*, Portrait à l'huile sur papier, 2014

Projet *Abnégation*, Photographies numérique, 2012

Projet *Christ-chromosome*, Photographie numérique, 2013

Projet *Triptyque Portrait Face Caché*, Photographie numérique, 2012

Projet *Anonyme*, Photographie numérique, 2013

www.camilleleboe.com

Référents Artistiques

Bellmer Hans : Sculpture, *La poupée*, 1935

Klimt : Peinture, *Judith I*, 1901

Lièvre Pascal : Paillette sur toile, Performance, 2000-2013

Luigi y Luca : Photographie, 2008-2010

Nisic Natacha : Vidéo, *Catalogue des gestes*, 1995

Pane Gina : Performance, Art corporel, 1967-1990

Pasqua Philipe : Peinture, 1990-2013

Picasso : Peinture, collage, 1907-1914

Schiele : Peinture, *Lutteur*, 1913

Van Gogh : Peinture, Dessin, 1880

Verna Jean Luc : Dessin, 1995 à 2013

Index

- abandon, 6, 7, 98, 117, 119
- abandonné, 9, 59
- abandonner, 7, 52
- ablation, 3, 75, 77, 80, 85, 86, 88
- abnégation, 92, 115
- absence, 24, 56, 58
- abstraction, 24, 26, 114
- académisme, 77
- adulation, 12
- âme, 4, 24, 28, 30, 43, 44, 45, 46, 54, 89, 90, 119, 122
- angoisse, 17, 99, 118
- anthropologie, 120
- antinomie, 5, 52, 86
- archive, 16, 38, 52, 75, 89, 117, 118, 119, 120
- archiver, 8, 17, 95
- art, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 16, 17, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 34, 36, 37, 38, 39, 42, 48, 51, 52, 53, 55, 56, 61, 65, 73, 74, 75, 78, 82, 83, 86, 88, 89, 90, 91, 95, 96, 100, 102, 106, 107, 108, 109, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122
- artefact, 7, 8, 43, 61, 64, 75, 79, 82, 83, 96, 115, 117, 119
- artisan, 109
- artistique, 4, 5, 7, 8, 11, 13, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 37, 38, 44, 45, 51, 54, 55, 68, 73, 74, 75, 77, 82, 83, 89, 90, 96, 106, 107, 109, 111, 116, 120
- autrui, 6, 9, 11, 12, 18, 95
- biologie, 27, 49, 56
- biologique, 27, 29, 34, 45, 48, 49, 56, 68, 76, 79, 89, 95, 111, 118
- bonheur, 13, 14, 16, 24, 77, 114
- ça, 12, 121
- chair, 6, 30, 31, 46, 48, 56, 58, 60, 62, 63, 84, 89
- chorégraphie, 60, 61
- chorégraphies, 108
- chronologie, 4, 11, 13, 21, 24, 25, 38, 43, 44, 45, 53, 64, 65, 67, 83, 85, 90, 114, 119
- civilisation, 5, 11, 17, 21, 49, 55, 58, 65, 82, 90, 91, 95, 116, 120
- codifications, 108
- cognitif, 47, 94, 120
- cognition, 13, 18, 30, 46, 47, 48, 75, 79, 81, 87
- cognitive, 6, 8, 14, 25, 37, 38, 53, 54, 65, 83, 86, 90, 120
- communautés, 100
- communication, 9, 16, 17, 20, 22, 51, 52, 60, 61, 63, 64, 71, 82, 86, 96
- comportements, 11, 30, 46, 73
- composte, 38, 118
- condition, 7, 11, 16, 17, 24, 25, 28, 49, 54, 55, 76, 85, 91, 95, 99, 114, 120
- connaissance, 8, 9, 22, 24, 39, 44, 47, 54, 56, 67, 68, 74, 75, 91, 109
- conscience, 4, 12, 14, 18, 21, 22, 24, 28, 39, 44, 45, 46, 49, 51, 54, 73, 76, 79, 90, 95, 97, 99, 103, 114
- conservation, 12, 20, 56
- consommation, 16
- construction, 14, 31, 43, 74, 78, 88, 98
- contraste, 10, 56, 79
- corporelle, 20, 22, 28, 30, 36, 47, 60, 61, 62, 68, 75, 76, 79, 99, 110
- corps, 4, 11, 13, 14, 16, 18, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 72, 73, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 99, 103, 109, 110, 111, 114, 115, 121, 122
- couper, 59, 86, 88, 90, 91
- coupure, 63
- création, 5, 16, 42, 55, 62, 66, 73, 77, 79, 95, 99, 102, 106, 107, 109, 111, 115, 117, 118, 119, 120, 122
- culture, 4, 12, 14, 16, 17, 20, 21, 22, 37, 38, 60, 61, 65, 74, 76, 88, 101, 102, 103, 109, 119, 120
- cycle, 21, 22, 38, 62, 95, 118
- décomposition, 25, 38, 58, 72, 79, 98
- déconstruction, 36, 43, 72, 78, 98, 117
- découverte, 5, 16, 17, 18, 34
- dégradation, 45, 119
- délire, 77, 116
- délires, 95
- démarche, 4, 20, 26, 44, 82, 108
- déontologie, 55
- désenchantement, 55, 76, 77
- déssexualisation, 35, 93, 111

- design, 58
désillusion, 76, 120
désincarnation, 6, 7, 96
désir, 3, 5, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20,
22, 24, 25, 26, 76, 82, 89, 90, 91,
96, 118, 121
dessaisissement, 38, 118
destruction, 5, 37, 74, 77, 98, 99, 100, 106,
107, 118
déstructuration, 99, 100
détruire, 78, 106
dialectale, 73
dichotomie, 4, 5, 27, 75, 76, 118
dichotomique, 12
dislocation, 58, 75, 92
disloquer, 28
dissociation, 7, 8, 75
échange, 9, 16, 17, 18, 22, 46, 51, 52, 60, 61,
64, 86, 102
échelle, 7, 13, 47, 72, 79, 84
émotion, 24, 26, 52, 54, 61, 114
empathie, 6, 9, 55, 64
engendrement, 22, 26, 27, 37, 59, 62, 111
entendement, 11, 20, 25, 26, 44, 65, 75, 76, 77,
82, 86, 95, 114
entité, 4, 27, 46, 49, 51, 53, 65, 67, 86, 89, 95,
118
envie, 5, 20, 22, 82, 83
environnement, 5, 27, 34, 43, 48, 49, 51, 53,
58, 62, 65, 71, 72, 74, 79, 81, 82,
109, 117, 120
éphémère, 13, 17, 39
épistémologie, 74, 121
Eros, 22, 118
érosion, 38, 92
esprit, 4, 13, 18, 20, 24, 27, 34, 36, 47, 52, 56,
60, 61, 65, 72, 74, 75, 76, 77, 81,
83, 85, 91, 96, 114, 115
essence, 37, 44, 66, 67, 74, 88
esthétique, 8, 16, 36, 42, 48, 61, 65, 67, 83, 92,
96, 106, 108, 115, 118, 120
éthique, 35, 55
eugénisme, 35
évolution, 13, 18, 25, 34, 35, 36, 42, 49, 52, 58,
61, 63, 64, 65, 72, 79, 86, 98, 110,
117
existence, 4, 6, 7, 9, 12, 17, 21, 22, 25, 26, 28,
34, 36, 37, 38, 39, 45, 47, 51, 53,
54, 58, 67, 74, 75, 76, 79, 82, 84,
85, 86, 90, 95, 101, 102, 109, 116,
117, 118, 120
existentialisme, 9, 37, 77, 85, 116, 117, 122
expérimentations, 11, 17, 22, 25, 38, 45, 95,
108
expression, 4, 5, 7, 8, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 20,
21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 38,
39, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 53, 54,
55, 60, 61, 63, 64, 68, 71, 72, 74,
75, 81, 82, 83, 89, 90, 91, 96, 99,
100, 106, 107, 109, 115, 116, 117,
120
extraction, 34, 38, 42, 43, 48, 72, 85, 86, 88,
90, 95, 116, 118, 120
extraire, 34, 59, 71, 72, 88, 114
extrapolation, 24, 72
extrospection, 18, 21, 28, 39, 49
fantasme, 89, 90
faux, 56, 82, 83, 120
fendue, 85
fiction, 64, 79, 90, 97, 108
finitude, 4, 11, 12, 13, 14, 24, 25, 28, 43, 44,
45, 58, 78, 86, 90, 114, 119
flux, 16, 61
fracture, 44, 76, 77, 91
fragmentation, 49, 88, 95, 100, 115, 120
fragmente, 13, 71, 86, 91, 120
fragmenter, 4, 29, 103
frustration, 55
fusion, 27, 31, 60, 61, 62, 72
gestes, 7, 30, 46, 60, 61, 73, 82, 99, 109, 124
gestuelle, 46, 60, 61, 63, 79
hétéronymie, 8, 50, 95
iconoclastie, 65, 88
identité, 4, 5, 6, 7, 10, 12, 13, 21, 28, 30, 43,
45, 46, 49, 50, 51, 65, 66, 67, 86,
101, 103, 110, 111, 115, 120
idolâtrie, 12
illusion, 42, 65, 67, 73, 78, 79, 89, 90, 92, 97
illusoire, 73, 77, 79, 97
imaginaire, 11, 18, 34, 37, 38, 45, 62, 67, 77,
79, 81, 84, 85, 86, 89, 90, 95, 103
imagination, 12, 13, 14, 26, 28, 37, 44, 53, 65,
75, 76, 79, 81, 85, 87, 88, 89, 96,
103, 120
immatérialité, 11, 37
immersion, 52, 79
impulsions, 26
inconscience, 14, 20, 24, 39, 46, 85, 90, 95, 97,
99
infini, 24, 30, 43, 45, 63, 87, 110
inspiration, 11, 16, 18, 44, 58, 71, 79, 82
instinct, 4, 12, 17, 20, 22, 61, 98, 99
intersubjectivité, 9, 18, 21, 38, 54, 83, 88
intersubjectivités, 51

Index

- Introjection, 66, 67, 68
introspectif, 61, 64, 86, 101
jouissance, 12, 77
l'atelier, 7
L'individualisme, 11
l'introspection, 11, 38, 46
langage, 45, 46, 51, 52, 60, 61, 63, 71, 99, 102, 122
libidinal, 12, 118
libre arbitre, 52
localisation, 16, 17, 72
luminosité, 72
marginalisation, 11, 77, 91
marginalité, 107
masque, 50, 101, 111, 114
matérialité, 7, 8, 22, 27, 29, 38, 43, 46, 47, 48, 56, 64, 73, 79, 86, 89, 95, 110, 111
médium, 21, 26, 27, 28, 34, 38, 42, 62, 63, 66, 100, 107, 119
mémoire, 11, 13, 16, 17, 21, 38, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 64, 67, 74, 75, 77, 79, 83, 85, 87, 89, 96, 98, 117, 119, 120
métabolisme, 34, 49, 51, 52, 56, 58, 65, 68, 71, 73, 75, 76
métaphorique, 87, 107
mimétisme, 22, 28, 56, 61, 82
miroir, 4, 42, 62, 63, 67, 76, 87
mœurs, 20, 55, 97, 102, 119, 120
moi, 4, 9, 12, 20, 44, 68, 73, 83, 85, 90, 97, 101, 102, 114, 121
morale, 9, 12, 24, 26, 28, 49, 55, 108, 119
morceaux, 72, 80
morcelle, 71
morcellement, 5, 59, 72, 73, 75, 87, 89, 90
mort, 4, 20, 22, 28, 45, 50, 56, 59, 79, 80, 81, 90, 115, 117, 118, 122
mouvement, 4, 10, 13, 14, 20, 26, 28, 36, 43, 45, 46, 50, 52, 53, 60, 61, 62, 63, 75, 78, 83, 118
narration, 34, 55, 60, 63, 64, 65, 71, 73, 75, 82
naturel, 16, 18, 35, 38, 49, 52, 53, 56, 62, 72, 73, 82, 103
névrose, 99
œuvre, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 17, 18, 22, 24, 26, 28, 29, 36, 38, 44, 45, 48, 51, 52, 54, 58, 61, 63, 64, 66, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 88, 89, 90, 91, 96, 97, 100, 106, 107, 108, 109, 111, 114, 115, 116, 117, 119, 120
organe, 28, 36, 56, 85, 89
organique, 45, 48, 53, 58, 62
organisme, 27, 43, 45, 46, 47, 52, 56, 71, 79, 89, 118
paradigme, 12, 118
paradoxe, 76, 111, 119
paradoxe, 4, 39, 42, 87, 97, 98, 101, 103, 111, 116, 119, 120
partage, 7, 11, 18, 20, 22, 50, 51, 52, 53, 55, 60, 61, 63, 64, 71, 83, 90, 96, 106
passion, 6, 13, 18, 24, 25, 26
passionnel, 24, 25, 26, 27
patrimoine, 4, 16, 21, 52, 74, 101, 109, 117, 119, 120
paysage, 42, 62, 84
peinture, 27, 35, 52, 56, 59, 71, 80, 97, 100, 119, 123
perceptible, 16, 61, 71, 72, 83, 85
perception, 16, 18, 34, 38, 39, 43, 47, 49, 51, 52, 54, 59, 65, 71, 72, 73, 74, 79, 85, 100, 102, 111, 115, 117, 118
perceptions, 16, 39, 46, 52, 60, 64, 72, 85, 91, 95, 96, 97, 99, 102, 108, 116, 117
péremption, 38, 117, 119
pérennité, 22, 38
personnalisme, 9, 122
personnalité, 6, 7, 28, 50, 64, 65, 86, 101
personnification, 6, 21, 27, 58, 77, 82, 91, 95
phénoménologie, 45, 64, 95, 102
philanthropie, 13
photographie, 10, 27, 28, 31, 34, 36, 38, 42, 43, 66, 67, 68, 69, 70, 87, 100, 110
plastique, 5, 16, 17, 18, 34, 82, 83, 86, 91, 96, 100, 106, 116, 119, 120
poétique, 24, 115
poupée, 6, 56, 124
préhensible, 76
présence, 5, 6, 10, 26, 27, 34, 43, 46, 58, 63, 65, 67, 76, 77, 84, 92, 110, 119
processus, 12, 14, 20, 34, 38, 47, 61, 66, 67, 77, 78, 79, 85, 89, 95, 98, 99, 102, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 122
production, 7, 14, 18, 22, 37, 38, 43, 48, 56, 89
profane, 88
projection, 7, 22, 34, 51, 52, 54, 55, 79, 87, 89, 93, 109, 115, 116, 117, 119, 120
projeter, 14
prothèse, 58, 88
psychanalyse, 20, 34, 47, 50, 64, 68, 75, 96, 98, 99, 107, 114, 118, 121
psyché, 20, 28, 98, 114
psychique, 5, 11, 20, 47, 68, 72, 75, 77, 99, 114
pulsion, 12, 20, 21, 22, 26, 27, 34, 80
pulsionnel, 12, 20

Index

- réalisation, 5, 18, 37, 44, 53, 55, 79, 82, 100, 120
- réalité, 1, 4, 5, 7, 12, 13, 18, 20, 25, 34, 37, 38, 39, 43, 45, 46, 54, 58, 71, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 95, 97, 98, 100, 103, 108, 114, 115, 117, 118, 119, 120
- réel, 9, 16, 34, 36, 38, 39, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 54, 55, 59, 65, 72, 73, 74, 77, 79, 82, 85, 86, 90, 91, 97, 98, 99, 100, 116, 119, 120
- réflexion, 4, 5, 6, 9, 14, 22, 24, 25, 26, 34, 36, 39, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 61, 63, 65, 67, 72, 73, 75, 76, 77, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 90, 95, 99, 100, 106, 107, 108, 109, 111, 116, 117, 120
- représentation, 5, 12, 13, 14, 16, 18, 20, 22, 25, 26, 27, 30, 34, 36, 37, 38, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 73, 75, 76, 79, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 93, 94, 95, 96, 99, 115, 116, 119, 120
- reproduction, 46, 48, 56, 65
- résilience, 14, 27, 28, 53, 58, 111
- résistance, 28, 37, 53, 78, 82, 86, 111
- rêve, 14, 24, 42, 85, 88, 95, 96
- rhizome, 27, 85, 91
- rupture, 5, 20, 30, 38, 52, 65, 72, 73, 74, 75, 79, 86, 89, 90, 94, 96, 97, 98, 100, 107, 109, 111, 115
- Saisissement, 38
- schisme, 73
- scission, 72, 102
- scotomisation, 114, 115, 116
- sculpture, 27, 38, 56, 58, 81, 87, 100
- sédentaire, 16
- sémantique, 38, 44, 54, 61, 82, 86, 100, 107, 108, 109
- sens, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 22, 24, 25, 26, 28, 36, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 61, 63, 64, 67, 71, 73, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 95, 96, 97, 99, 102, 106, 107, 108, 109, 111, 117, 119, 120
- sensation, 24, 51, 52, 54, 64
- sensibilité, 28, 49, 54, 59
- sensible, 22, 26, 28, 36, 59, 65, 74, 79, 83, 117, 120
- sensorielle, 17, 21, 46, 51, 65, 117
- sentiments, 4, 6, 12, 16, 52, 102, 117
- séparation, 72, 73, 118
- sexe, 49, 111, 118
- sexualité, 31, 56, 59, 62, 63, 81, 111
- sexuelle, 27
- siamois, 34, 36
- singularité, 27, 35, 47, 49, 68, 90, 101, 116, 119
- sociétale, 37, 42, 53, 82
- société, 4, 5, 11, 12, 13, 17, 20, 21, 42, 44, 51, 60, 61, 65, 75, 76, 82, 90, 91, 95, 102, 106, 111, 115, 119
- soi, 4, 7, 9, 11, 13, 14, 16, 22, 37, 39, 45, 46, 50, 51, 52, 54, 56, 64, 67, 72, 75, 89, 91, 95, 96, 101, 103, 108, 115, 120
- soudure, 60
- souffrance, 24, 77, 80, 99
- spirituelle, 12, 13, 66, 73, 77
- stratification, 77
- subconscient, 89, 99
- subjectif, 8, 55, 64, 73, 75, 85, 91, 94, 95, 118
- subjectivisme, 11
- subjectivité, 4, 5, 6, 17, 21, 28, 35, 38, 46, 48, 51, 54, 55, 73, 75, 77, 85, 95, 99, 101, 102, 103, 106, 107, 117, 119
- sublime, 8, 25, 42, 61, 72, 96, 114
- surmoi, 12, 64, 85
- syllogisme, 47, 73, 83, 85
- symétrie, 27, 28, 30, 31, 34, 36, 62, 63, 67
- Thanatos, 22
- trace, 4, 17, 18, 21, 25, 26, 28, 34, 37, 38, 43, 74, 75, 76, 107, 116, 117, 119, 120
- traumatique, 98, 99
- unicité, 27, 35, 43, 46, 58, 64, 73, 88, 119
- unité, 5, 49, 58, 60, 61, 71, 77, 82, 88, 89, 101, 120
- utopie, 26, 86
- vidéo, 27, 62, 63, 100
- vie, 4, 5, 7, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 36, 37, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 54, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 102, 108, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120
- vivant, 1, 6, 28, 31, 34, 38, 43, 49, 56, 63, 72, 79, 86, 103, 118, 120, 122
- volonté, 4, 11, 17, 21, 22, 24, 25, 44, 51, 52, 96, 103, 118
- voyage, 5, 11, 16, 17, 42, 118, 120

Table des illustrations

Figure 1: Photographie numérique, Projet Etre Autre, Camille Leboë	10
Figure 2 : Peinture à l'huile, Projet Portrait, Camille Leboë	15
Figure 3 : Dessin par triangulation, Projet Triangulation, Je Espiègle, Camille Leboë	19
Figure 4 : Paillettes sur papier, Projet Naked War, Camille Leboë.....	23
Figure 5 : Musée Dupuytren, Paris, Anomalies génétique sous formol.....	27
Figure 6 : Performance Xavier Le Roy, Self Unfinished, 1998	29
Figure 7 : Performance Xavier Le Roy, Self Unfinished, 1998	30
Figure 8 : Série de Photographie numérique, Projet Siamois, Camille Leboë.....	31
Figure 9 : Photographie n°4, Projet Siamois, Camille Leboë	32
Figure 10 : Photographie n°5, Projet Siamois, Camille Leboë	32
Figure 11 : Photographie n°8, Projet Siamois, Camille Leboë	33
Figure 12 : Photographie n°9, Projet Siamois, Camille Leboë	33
Figure 13 : Zoom Photographie n°9, Projet Siamois, Camille Leboë.....	35
Figure 14 : Performance, Piège pour un voyeur, Michel Journiac, 1969	36
Figure 15 : Dytique n°1, Photographie numérique, Projet Au bout du monde, Camille Leboë.....	39
Figure 16 : Dytique n°2 & n°3, Photographie numérique, Projet Au bout du monde, Camille Leboë	
Figure 17 : Dytique n°4 & n°5, Photographie numérique, Projet Au bout du monde, Camille Leboë..	40
Figure 18 : Barberi, Faune, 350 av-jc.....	48
Figure 19 : Jake et Dinos Chapman ZYGOTIC, 1997, fibre glass, résine, peinture, 190 x 90 x 90cm	50
Figure 20 : Jenny Saville, Closed Contact 14, 1995-1996, Print mounted in plexiglas, 182,9 x 182,9 cm Courtesy Gagosian Gallery	51
Figure 21 : Ron Mueck, Boy, 2001.....	57
Figure 22 : Ron Mueck, Big Baby, 2013	57
Figure 23 : Jake et Dinos Chapman, CockroachKid, 1994 Fibre glass, résine, peinture, 103 x 56 x 25cm. Jack et Dinos Chapman, Fuck Face, 1994,.....	59
Figure 24 : Magma, Boris Charmatz, 2007	60
Figure 25 : Vidéo, projet Main de Dieu, Camille Leboë.....	62
Figure 26 : Série de 8 photographies, Projet Essence, Camille Leboë	66
Figure 27 : Essence n°8, Série de 8 photographies, Projet Essence, Camille Leboë	67
Figure 28 : Essence n°2, Série de 8 photographies, Projet Essence, Camille Leboë	68
Figure 29 : Essence n°1, Série de 8 photographies, Projet Essence, Camille Leboë	69
Figure 30 : Essence n°3, Série de 8 photographies, Projet Essence, Camille Leboë	70
Figure 31 : Jenny Saville, Trace, 1993-94, Huile sur toile, 213.5 x 165 cm, Saatchi Galerie.....	71
Figure 32 : Photographie Orlan, Gérard Rancinan, 2009	78
Figure 33 : Jake and Dinos Chapman, Great Deeds Against the Dead, 1994	80
Figure 34 : Great Deeds Against the Dead (à gauche: œuvre de Francisco Goya, 1810, aquarelle, à droite: sculpture des frères Chapman)	81
Figure 35 : Peinture A cheval, portrait à l'huile sur papier, Camille Leboë	84
Figure 36 : Herbert Bayer, Self Portrait, 1932.	87
Figure 37 : Photographies numérique, Projet Abnégation, Camille Leboë.....	92
Figure 38 : Abnégation 1, Photographies numérique, Projet Abnégation, Camille Leboë	93

Table des illustrations

Figure 39 : Photographie numérique, Projet Christ-chromosome, Camille Leboë	94
Figure 40 : Pere Borrell del Caso, huile sur toile, Escapando de la crítica, Madrid, 1874	97
Figure 41 : Triptyque Portrait Face Caché, Photographie numérique, Camille Leboë	Figure 42 :
Portrait Face caché 2, Triptyque Portrait Face Caché, Photographie numérique, Camille Leboë	104
Figure 43 : Photographie numérique, Projet Anonyme, Camille Leboë.....	110
Figure 44 : Anonyme 1 et 4, Photographie numérique, Projet Anonyme, Camille Leboë	112
Figure 45 : Anonyme 8 et 11, Photographie numérique, Projet Anonyme, Camille Leboë	113

Glossaire

Ablation : Retirer un membre, un morceau.

Abnégation : Sacrifice, renoncement.

Abroger : Rendre nul, annuler.

Accaparement : S'approprier.

Acclimater : Acte de résilience, se faire à.

Acheminement : Avancement vers une voie, un but.

Amas : Ensemble de choses qui se fondent.

Ambivalence : Double représentation.

Analogon : Qui est pareil, identique.

Annihiler : Rendre sans effet, nul.

Antinomie : Opposition entre deux termes.

Archipel : Ensemble d'île.

Ascendant : Aïeux.

Avatar : Sujet dépersonnalisé, normé, idéal.

Cognition : Ensemble de la connaissance.

Conjointement : De manière lier.

Contraction : De manière condenser.

Constructivisme : Mouvement d'art basé sur la géométrie ; Courant épistémologique qui considère le caractère construit de la connaissance.

Corrélation : Relation réciproque entre deux choses.

Démagogie : Politique qui exploite les passions de la multitude.

Démantèlement : Réduire une construction de l'esprit, mise en pièce.

Dénégation : Action de dénier.

Déni : Refus d'admettre quelque chose.

Désenchantement : Déception causé par les réalités sociales et économiques.

Désillusion : Perte d'une illusion.

Dialectal : Relatif au dialecte au langage.

Dichotomie : Qui relève de l'opposition.

Dislocation : Déplacement d'une ou partie d'un tout, déboitement, séparation.

Disgrâce : Etat de qui n'est pas favorisé, en mauvaise posture.

Dissiper : Effacer, étaler, propagé.

Dissonance : Disparité de style, de comportement.

Elitisme : Qui relève de l'élite, du prestige.

Enivrement : Action de s'enivrer.

Entendement : Faculté par laquelle l'esprit conçoit.

Entité : Ensemble, unité.

Epistémologie : Origine du mot.

Eros : Ce qui relève du champ de la vie.

Erosion : Ce qui s'effrite.

Essence : Ame et connaissance de l'être.

Ethique : Qui est enclin aux mœurs et morales.

Expérimentation : Fait qui relève de l'expérience.

Extrapolation : Déduction, généralisation.

Fiction : Invention, narration.

Glossaire

Finitude : Caractère de ce qui est fini dans le temps, mortel.

Fragmentation : Action de couper, fendre, fragmenter.

Gargantuesque : Qui est énorme, géant.

Hétéroclite : Mélange de style, déclinaison.

Hétéronymie : Pseudo, blaze, nom d'emprunt.

Iconoclastie : Représentation d'icône.

Immatérialité : Sans matière, non palpable.

Individualisme : Subordination de l'intérêt général à l'intérêt de l'individu.

Inaltérable : Qui ne peut être autre.

Intersubjectivité : Relation, rencontre de subjectivités.

Intrinsèque : Qualité propre, de l'intérieur.

Libre arbitre : Liberté et volonté.

Marginal : Sujet à l'écart, en marge.

Métabolisme : Ensemble du processus organique qui permet la vie.

Mimétisme : Mimer, copier.

Monothéiste : Culte d'un seul dieu.

Morcellement : Diviser par morceaux.

Névrose : Affection liée à un trouble au sein du système nerveux.

Nihiliste : De manière négative.

Paradigme : Exemple parfait, déclinaison, ensemble d'expérience perçue par le sujet.

Paradoxe : Proposition qui mène à une opposition.

Personnalisme : Attachement à sa propre personne.

Persuasion : Action de convaincre.

Phénoménologie : Etudes et exploration des phénomènes et de l'expérience.

Philanthropie : Doctrine qui met l'humanité au premier plan.

Polythéiste : Culte qui relève de plusieurs dieux.

Préhensible : Qui peut être saisi.

Prémisse : Chacune des deux premières propositions d'un syllogisme, fait qui découle d'une conclusion.

Profane : Qui va contre le respect des choses sacrées.

Ready made : Objet manufacturé désigné comme œuvre d'art.

Représentation : Action de représenter, de rendre présent.

Refoulement : Action de repoussement, de renvoi, effet de cette action.

Résilience : Système d'absorption d'une perturbation, d'un fait psychique.

Résistance : Défense par opposition, force opposée d'un corps pour une lutte.

Rhétorique : Oratoire, relatif au bien parlé, question rhétorique qui répond à sa propre question, fausse question.

Rhizome : Ensemble des racines.

Riposte : Réponse vive, défense par attaque.

Schisme : Rupture religieuse, division au sein d'un culte donnant plusieurs cultes.

Scotomisation : Mécanisme de défense du sujet par oubli de vécu.

Sédentaire : Fixe, attaché à un lieu qui demeure dans l'environnement de son habitat.

Singularité : Caractère personnel, propre.

Somatique : Relatif au corps dans sa dimension physique.

Glossaire

Sophiste : Penseur qui use d'argument captieux, induit en erreur par l'art de l'oratoire.

Véracité : Vivant, plausible, à caractère emprunt au réel.

Stigmate : Marque, cicatrice, trace.

Stratification : Disposition de strates, de couches superposées.

Subalterne : Subordonné, inférieur, secondaire.

Subconscient : Qui est partiellement conscient, par intermittence.

Substituer : Remplacer.

Subjection : Mettre sous, suppositions.

Subjectivisme : Qui a rapport au sujet, Doctrine philosophique selon laquelle toute connaissance est relative à l'esprit qui connaît et dépend de la manière dont les choses extérieures nous affectent.

Subtilité : Caractère de ce qui est subtil, raffiné.

Surpassement : Action de surpasser, dépassement de soi.

Syllogisme : Raisonnement composé de trois propositions la majeur, la mineur et la conclusion, ex « *Tous les hommes sont mortels, Socrate est un homme, donc Socrate est mortel.* »

Synapse : Zone de contact entre neurones.

Tangible : Qui peut être touché.

Transe : Etat particulier d'hypnose, d'angoisse, de frayeur.

Thanatos : Ce qui relève de l'inerte, de la mort.

Transcendance : Dépassement ou franchissement, caractère de ce qui est transcendant, c'est-à-dire qui est au-delà du perceptible et des possibilités de l'entendement.

Utopie : Monde ou idée idéale,

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
Ufr Arts plastiques et Sciences de l'art